

Eötvös Loránd Tudományegyetem  
Bölcsészettudományi Kar

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

Andrási Gábor  
A művészetipar az ezredforduló után

Filozófiatudományi Doktori Iskola  
Boros Gábor DSc egyetemi tanár

Esztétika Doktori Program  
Radnóti Sándor DSc egyetemi tanár

A bizottság elnöke:  
Radnóti Sándor DSc egyetemi tanár

Felkért bírálók:  
Máthé Andrea PhD  
Bodóczky István DLA

Tagok:  
Somlyó Bálint PhD egyetemi docens  
Kovács Ágnes PhD egyetemi adjunktus

Titkár:  
Sajó Sándor PhD

Témavezető: Bacsó Béla DSc egyetemi tanár

Budapest, 2015

**ADATLAP**  
**a doktori értekezés nyilvánosságra hozatalához**

**I. A doktori értekezés adatai**

A szerző neve: Andrási Gábor

MTMT-azonosító: 10019152

A doktori értekezés címe és alcíme: A művészetipar az ezredforduló után

DOI-azonosító: 10.15476/ELTE.2015.072

A doktori iskola neve: Filozófiatudományi

A doktori iskolán belüli doktori program neve: Esztétika

A témavezető neve és tudományos fokozata: Bacsó Béla DSc egyetemi tanár

A témavezető munkahelye: ELTE BTK Esztétika Tanszék

**II. Nyilatkozatok**

**1. A doktori értekezés szerzőjeként**

a) hozzájárulok, hogy a doktori fokozat megszerzését követően a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban. Felhatalmazom az ELTE BTK Doktori és Tudományszervezési Hivatal ügyintézőjét, Manhercz Mónikát, hogy az értekezést és a téziseket feltöltse az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba, és ennek során kitöltse a feltöltéshez szükséges nyilatkozatokat.

b) kérem, hogy a mellékelt kérelemben részletezett szabadalmi, illetőleg oltalmi bejelentés közzétételéig a doktori értekezést ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

c) kérem, hogy a nemzetbiztonsági okból minősített adatot tartalmazó doktori értekezést a minősítés (dátum)-ig tartó időtartama alatt ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

d) kérem, hogy a mű kiadására vonatkozó mellékelt kiadó szerződésre tekintettel a doktori értekezést a könyv megjelenéséig ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban, és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban csak a könyv bibliográfiai adatait tegyék közzé. Ha a könyv a fokozatszerzést követően egy évig nem jelenik meg, hozzájárulok, hogy a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban.

**2. A doktori értekezés szerzőjeként kijelentem, hogy**

a) az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba feltöltendő doktori értekezés és a tézisek saját eredeti, önálló szellemi munkám és legjobb tudomásom szerint nem sértem vele senki szerzői jogait;

b) a doktori értekezés és a tézisek nyomtatott változatai és az elektronikus adathordozón benyújtott tartalmak (szöveg és ábrák) mindenben megegyeznek.

**3. A doktori értekezés szerzőjeként hozzájárulok a doktori értekezés és a tézisek szövegének Plágiumkereső adatbázisba helyezéséhez és plágiumellenőrző vizsgálatok lefuttatásához.**

Budapest, 2015. május 22.

.....  
Andrási Gábor

Tartalom	
<b>Bevezetés – Kongói utazás</b>	<b>5</b>
 <b>I. fejezet</b>	
Egy hazai példa a hatvanas évekből – Kassák	6
Egy hazai példa a kétezres évekből – a Kovásznai-projektum	11
A kettős vertikum	16
A tömegkulturális alkalmazás	23
 <b>II. fejezet</b>	
<b>A művészetipar termelői piramisa I.</b>	<b>27</b>
A művész, mint termelő	27
A hamisító, mint termelő	32
A műtárgy, mint termelő	35
A nonprofit szféra csúcsintézményei	35
Nyilvános céges- és magángyűjtemények, privátmúzeumok	39
Műcsarnokok	44
A biennále-ipar	45
Művészeti vásárok	51
 <b>III. fejezet</b>	
<b>A művészetipar termelői piramisa II.</b>	<b>56</b>
Gondolattermelők	56
– <i>A hozzáadott érték</i>	56
– <i>Pályaív és hatáskör</i>	63
– <i>A kritikai pozícióról – a Stallabrass-paradoxon</i>	67
– <i>A kurátorprobléma</i>	74
Szuvenir- és gadget-termelők	76
Nyilvánosságtermelés	77

## **IV. fejezet**

### **Esettanulmányok**

1. Kortársművészeti vásár Madridban: az ARCO	81
2. Egy regionális kortársművészeti fesztivál kiállításai:	
a Stájer Ősz Grazban	111
– <i>Képmás</i>	114
– <i>Balkánia keresése</i>	118
– <i>A kis nagyváros</i>	125
– <i>Kortárs látogatók</i>	127
– <i>A művészetnél fontosabb dolgok</i>	135
– <i>Baloldali hobbi?</i>	143
– <i>Likvid tőke</i>	146
3. A Velencei Biennále központi kiállításai – 2001–2013	154
– <i>Nagy kurátorok és glomantika</i>	154
– <i>Nevek és paródia: Művészet jelen időben</i>	161
– <i>Presztízscsaták és utóvédharcok: Megegyezés vagy konfliktus</i>	165
– <i>Eszképizmus</i>	172
<b>V. Irodalom</b>	175

## Bevezetés – Kongói utazás

A művészettel hagyományos, „rendeltetésszerű” körülmények között – múzeumban, galériában, aukciókon, köztereken, privát enteriőrben – és a (digitális) tömegmédiában találkozó közönség helyzete ma számomra André Gide *Kongói utazását* idézi fel: az 1925–1926-ban Afrikában naplót vezető író kezdetben pusztán az egzotikus-szépséges (vagy olykor lehangoló, monoton) folyóparti táj, a növényfüggöny váltakozó zöldje, az időjárás eseményei és a színes pillangók késztetik bejegyzésre. Többnyire a hajó védett fedélzetéről szemléli az elébe kerülő látványt, a parton tett rövid séták sem zökkentik ki kontemplatív állapotából. Mihelyst azonban – technikai okokból: a hajózhatatlan vizek miatt – ideje javát kénytelen a szárazföldön tölteni, és útját gépkocsin, gyalogszerrel és olykor hordszékekben folytatni, a természet kulisszái mögül fokozatosan feltárul előtte az ott élő feketék és fehérek világa; hatalmi kényszer szülte együttélésük viszolyogtató, a társadalmi igazságérzetet súlyosan provokáló, állásfoglalásra készítő dimenzióival együtt. A hangsúly lépésről-lépésre ezekre az esetekre kerül, a tájleírások egyre rövidebben letudott penzumai után a huszadik századi afrikai gyarmatokon tapasztalt fizikai atrocitások és gazdasági kiszolgáltatottság, a kegyetlenkedések és a kizsákmányolás kifogyhatatlannak tűnő példái kötik le az „utazóból” e katarzis nyomán nemcsak együtt érző, de az eseményekbe olykor aktívan bele is avatkozó író figyelmét. Kénytelen kilépni a turista szerepből, és perspektívát váltani: az egzotikus, színes vidék szépségeit számba venni, átélni és megörökíteni gondolt kalandos útirajz végül nyomasztó társadalmi tablóvá sötétedik.

A művészet mai, nem-professzionális fogyasztóinak többsége sincs tisztában a csodálatuk tárgyát képező, számukra értékevidenciaként létező, sokszínű és élvezeteket nyújtó világ kulisszák mögötti, rejtett természetével. Ezeket az „utazókat” – érthető módon – nem foglalkoztatják sem a szellemi táplálékként vagy szabadidős programként – olykor komoly anyagi áldozatok árán –

elfogyasztható, látványos felszín (a művészet/műtárgy magában álló, kontextualizálatlan és reflektálatlan entitásai) háttérében zajló gazdasági folyamatok, sem a művészeti színtér szereplőinek érdekkonfliktusai, sem a művészetet sikeresen instrumentalizáló<sup>1</sup> politika rejtett (fejletlen vagy autoriter társadalmi körülmények között nyíltan gyakorolt) szándékai.

A múlt század közepén indult el az a folyamat, melyben a hagyományosan perszonális szakmai kapcsolatokat és familiáris viszonyokat őrző, a kultúrát a felső-középosztálybeli elit számára megjelenítő intézmények dominanciájára épülő, a nyugat perspektíváját univerzalizáló *modern művészetvilág* fokozatosan – a különböző módon rétegzett, a hatalmi hierarchiában eltérő pozíciót betöltő gazdasági–társadalmi–politikai szisztémáknak megfelelő, lokális eltéréseket mutató – *művészetiparrá* alakult.

Egy hazai példa a hatvanas évekből – Kassák

A fent vázolt – és jelen dolgozat témáját képező – a 19. század utolsó harmadától kialakult műkereskedelmi struktúrát<sup>2</sup> is alapjaiban érintő – változás az 1950–1960-as évtizedfordulón még egy olyan, a nemzetközi irodalmi és képzőművészeti színtéren évtizedes (igaz, a kényszerű politikai körülmények hatásaképpen rendre meg-megszakított) praxissal és galériás tapasztalattal bíró, professzionális alkotót is felkészületlenül ért, mint Kassák Lajos.

A Kassákkal történtek ismertetését nem felkészületlensége és utóbb, a folyamat előrehaladtával tett engedményei miatt tartom fontosnak, hanem a későbbiekben részletesen kifejtendő, a művészetipar megrendelői-fogyasztói oldalát

---

<sup>1</sup> Hallin, Daniel C.–Mancini, Paolo: *Médiarendszerek*, Budapest: Gondolat, 2008.

<sup>2</sup> Egy igen korai – és a most szóba kerülő korszakban, az 1960-as évek elején írott – összefoglaló: Herbert Frank: *Az avantgarde támogatói. Műkereskedők, műbírák, műpártolók*. Budapest: Corvina Kiadó, 1969. Frank a téma „pionír” szereplőit idealizáltan, a modern művészet elfogadtatásáért vívott harc résztvevőiként mutatja be, és antikapitalista retorikával határolja el őket (a szerinte) pusztán nyereszkeskedő utódaiktól: „Managereknek is nevezhetnénk őket, mert e szó eredeti értelme szerint valóban érdekképviselők voltak ők, a művészet ügyvédei és a művészek védői. Laikusok, művészetkedvelők és próféták is; lelkesedők és lelkesítő, gyakran kereskedők is, de sohasem kufárok. Az utak mentén, amelyeket feltörték, most a szó modern értelmében vett »managerek«, a művészet iránt egyre növekvő érdeklődés kereskedelmi haszonélvezői és kizsákmányolói építik fel művészeti áruházait és szupermarketjeiket.” I. m. 5.

karakterizáló jelenségekkel való alkotói találkozás (mint termelői oldal) egyik igen korai és jól dokumentált hazai példajaként – „eseteként” – kerül e szöveg elejére. Bár az idős mester – és ügyeiben eljáró felesége, Kassákné Kárpáti Klára – látszólag pusztán személyes (kezdetben írásbeli) kapcsolatok, ismerősök, barátok és közreműködők magánakciói eredményeképpen jelent meg a hatvanas években átalakuló, bővítetten-újratermelő gondolati és effektív piacként is definiálható nyugati művészeti világban, a műveivel (és a vele) történeteket, az egyes személyek magatartását, attitűdjét, cselekvését meghatározó körülmények paradigmaticusnak mondhatók.

Az idős mester, aki 1956–1957 táján – békásmegyeri „belső emigrációja” éveire jellemző, melankolikus ábrázoló képeit és rajzait követően – ismét az absztrakció felé fordult, nem tudta, de talán nem is akarta megkülönböztetni egymástól a képzőművészete iránt a vasfüggöny nyugati felén feltámadt művészettörténeti illetve műiaci érdeklődést.<sup>3</sup> Tény, hogy a kelet-európai (és kezdetben elsősorban a sztálinizmus felszámolta orosz) avantgárd újrafelfedezésének folyamata eleve (és nehezen elválaszthatóan) kétarcú: szakmai és egyidejűleg kereskedelmi természetű volt. A nyugati modernista kánonba beemelt nyugati avantgárd művészek művei zömmel már a negyvenes–ötvenes években – de legkésőbb a hatvanas évek elejére – eltűntek a piacról; a magángyűjtemények és a modern múzeumok gyorsan beépítették ezeket kollekcióikba. Az avantgárd produktumai iránti szellemi és kommerciális kereslet azonban nem csökkent; ellenkezőleg – ezért újabb, eddig alig ismert, vagy elfelejtett értékövezetek jelentek meg a kutatás és a kereskedelem intézményeinek horizontján.

---

<sup>3</sup> A kérdésről legelőször: Gergely Mariann–György Péter–Pataki Gábor: Megjegyzések Kassák Lajos korai műveinek sorsához és Andrási Gábor: Látvány és konstrukció. Kassák Lajos festészete 1950–1967 között. In: *Kassák Lajos 1887–1967. A Magyar Nemzeti Galéria és a Petőfi Irodalmi Múzeum emlékkiállítása* (katalógus), Budapest: MNG–PIM, 1987., 139–144. ill. 113–118. Legújabb: Andrási Gábor: Képköltő és képtervező. Kassák a festő, a grafikus és a tipográfus. In: *Kassák! A Kassák Múzeum állandó kiállítása* (katalógus), Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum, 2011., 8–19.

Kassák első párizsi egyéni kiállítása (Galerie Denise René, 1960) – amelynek egyik szervezője a francia–magyar (informális) bilaterális kultúrpolitikában is fontos szerepet játszó Victor Vasarely volt – már ennek a termékbővítésnek a következményeként valósult meg.<sup>4</sup> A friss lírai-absztrakt vásznai mellett alig néhány húszas évekbeli művet bemutató kiállítás kudarca – számottevő kritikai és kereskedelmi érdeklődést ugyanis kizárólag a korai munkák keltettek – után Kassákot a galerista és Vasarely párhuzamosan és összehangoltan nyomás alá helyezte. Kevesellték a piacképes (és a szaksajtó által is méltatott) korai művek számát; hiányolták az oeuvre modernista szempontból elvárt, lineáris fejlődéselv szerinti felépítettségét, magyarázatot kértek a sokéves hiátusokra és indirekt (a korai darabokat egyoldalúan preferáló) érveléssel alulértékelték az öregkori festményeknek a klasszikus avantgárd korszaktól (kétségtől) eltérő karakterét. A párizsi kapcsolatot és az azt követő nemzetközi kiállítási lehetőségeket Kassák igazságtételként, egész életműve megérdemelt rehabilitációjaként (és a képzőművészetét elutasító hazai kultúrpolitikával szembeni elégtételként) fogta fel. Ezért – bár kezdetben dacos-büszke levelekben próbálta megindokolni, hogy élete során mit és miért tett, és milyen kényszerűségek alakították sorsát – 1962–1963-tól kezdve – az említett nyomásnak megfelelően – számos engedményt tett. A hiátusokat kitöltendő antedatálta; a konzekvens oeuvre utólagos megteremtése érdekében átfestette (geometrizálta) időskori festményeit és a konstruktivizmus szellemét megidézve, „újraálmódva” (Pataki Gábor) ellenőrizhetetlen mennyiségben újraalkotta vagy parafrázálta korai műveit; valamint régi papírokból, a könyvtárában megőrzött húszas évekbeli kiadványokból kiollózott részletekből – a megtévesztés szándékával – kollázsokat „rekreált.” Ezzel párhuzamosan leveleiben és írásaiban is – számos csúsztatással élve – hatvanas évekbeli helyzetének megfelelően átértelmezte és

---

<sup>4</sup> Sasvári Edit: „A mi kultúránk nem lehet más itthon, mint külföldön”. Kassák 1960-as kiállítása és Imre Györgyi: Meghitt idegenek. Kassák Párizsban, 1960-as és 1963-as kiállításai, képzőművészeti kapcsolatainak újrafelvétele és a Magyar Műhely Kassák-száma. In: „...fejünkől töröljük ki a regulákat” Kassák Lajos az író, képzőművész, szerkesztő és közszereplő (tanulmányok, szerk.: András Gábor), Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum, 2010., 89–108. ill. 109–141.



átstrukturálta képzőművészeti pályáját, relativizálta a hosszú és termékeny (Gadányi Jenő piktúrájának hatását mutató) békásmegyeri figuratív periódus eredményeit.

Kassák a vele szemben támasztott elvárások – a művészettörténet, a kritika és a kereskedelem szempontjait egyaránt megjelenítő, a hatvanas években kialakulóban lévő művészetipar szereplői által képviselt, egymással összefüggő érdekek – megkülönböztetésére, szétválasztására és a piaci kényszerek elhárítására sem volt felkészülve.<sup>5</sup> A veszély, hogy „makacskodása” miatt esetleg váratlan, „mindenért kárpótoló” és küzdelmeit visszaigazoló sikere, szakmai elismerése, a csaknem negyven év után újraéledt valamint a frissen kialakult kapcsolatok, a nyugati utazások és az eladások lehetősége szertefoszlik, vészreakciókat és ezek nyomán az életmű szempontjából jóvátehetetlen, s ha azt egészében természetesen nem is devalváló, de utolsó évtizedét tagadhatatlanul kétes színben feltüntető változásokat eredményezett.

A kultúrára is kiterjedő hidegháború éveiben a magyar vezetés által képviselt kettős politikai játék – a belső szigor és az óvatos külső nyitás, image-teremtés – következménye volt Kassák műveinek, majd (az enyhülés, az amnesztia, az első útlevelek és vízumok kiadásának éveiben) személyének is „Nyugatra engedése.” A „keleti” oldal magatartása persze nem kereskedelmi, hanem politikai logikát követett. Ahogy a szovjet-orosz avantgárd esetében, Kassákkal kapcsolatban is egyszerre érvényesültek külpolitikai célzattal a kulturális presztízsszempontok,<sup>6</sup> és a nemkívánatos művészeti produktumok exportjával, az izmusok, a progresszió hagyományának eltüntetésével a belpolitikai célkitűzések.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> „A késleltetett beérkezés torz szabályszerűségeinek megfelelően alakult ki az a helyzet, melynek Kassák szinte egyáltalán nem volt ura. 1960–1967 között Magyarországon élve az idős mester nem tudta befolyásolni a nemzetközi műkereskedelemben került képinek sorsát.” Gergely–György–Pataki, i. m. 143-144.

<sup>6</sup> Az 1960-as Denise René galériabeli – valójában műkereskedelmi – kiállítás katalógusa itthon készült, előszavát Pogány Ödön Gáborral, a Magyar Nemzeti Galéria főigazgatójával írták meg.

<sup>7</sup> „...a Kelet-Európából nyugatra »átmentett« művek legnagyobb része nem hivatalosan, a családtagok segítségével került a nyugati forgalomba (ez – dacára az engedélyezett kiállítás-részvételeknek – Kassák munkáira is érvényes, különösen a halálát követő években, A. G.), az ilyen adatokról sehol nem vezettek könyvelést. A legtöbb kelet-európai állam hallgatólagos beleegyezését adta ehhez az exporthoz. Kettős célt értek el vele: egyrészt gyengítették az otthoni modernizmus feszítőerejét. Másrészt növelték saját erkölcsi vagy kulturális súlyukat nyugaton, ahol – lám! – kiderült, hogy milyen fontos volt a kelet-európai avantgarde.”

A „nyugati oldal” szempontjait (a gondolati és műtárgyprodukciónak keresleti piacát) már érintettem, de ide kívánczik a hidegháborús küzdelemben részt vevő másik fél, a vasfüggönyön túli kapitalista világ stratégiája is: a keleti modernizmus termékeit kolonizáló gyakorlatban, a nyugaton kidolgozott univerzális (művészet)történeti vezérnarratívában Kelet-Európa alárendelt, derivátum-szerepben értelmeződött.<sup>8</sup> Az orosz avantgárd kitüntetett helyzetét nemcsak a műtárgyak és művészek vitathatatlan (már évtizedekkel korábban megteremtett referenciákkal igazolt) jelentősége, de a többi keleti országhoz képest megelőző, többnyire illegális műtárgyexport és a Szovjetunió valóságos geopolitikai súlya is biztosította. Ehhez járult még egy fontos elem a hatvanas években: a baloldali nyugati kultúrafogyasztók növekvő száma és fizetőképessége. E réteg szemében a diktatórikus, konzervatív ízlést érvényesítő, az általuk elképzelt, teoretikusan idealizált szocializmus kegyetlen, gyilkos paródiáját megvalósító sztálinista nagyhatalommal (egykor, domesztikációjáig vagy felszámolásáig) szembeforduló, radikális baloldali orosz avantgárd vonzó, egyszerre originális és hiteles értékeket közvetített. Minden bizonnyal ez a nyitottság és fogadókészség is közrejátszott a többi keleti ország – így Magyarország és Kassák – avantgárd művészete iránt kibontakozó élénk érdeklődésben.<sup>9</sup>

Ami pedig a Kassák-életművel kapcsolatban megfogalmazódott konkrét igényeket – a folyamatos, a hátráltató társadalmi körülményekkel dacoló, konzekvens lépésekből a szintézis felé tartó (és azt el is érő), individuális-kézzegyszerű formai azonosíthatóságot felmutató és számszerűen is gazdag oeuvre kritériumait – illeti, nos, ezeket nemcsak a galerista ízlése és

---

Pernecky Géza: A művészet bővített újratermelése. In: *Zuhanás a toronyból. Válogatott írások 1983–1994*. Budapest: Enciklopédia Kiadó, 1994. 158.

<sup>8</sup> A narratíva univerzális jellegéből következett, hogy – amint azt Piotr Piotrowski kimutatta – a művészettörténet keleten is ezt a narratívát írta tovább. Piotr Piotrowski: *In the Shadow of Yalta. Art and Avant-Garde in Eastern Europe, 1945–1989*. London: Reaktion, 2009.

<sup>9</sup> Forgács Éva: Kelet-Európa a divat. (1980) In: uő: *Az ellopott pillanat*. Pécs: Jelenkor, 1994. 310–321. Forgács a hatvanas évekbeli nyugati baloldali értelmiség kelet-európai avantgárd iránti affinitásának okait legújabbban a Kassák Múzeum konferenciáján (*Kassák és Kassák 2.*, 2014. április 9.) tartott előadásában fejtette ki.

kereskedelmi megfontolásai, hanem a modernista életmű-standard szelleme is diktálta. E standard összetevőit már igen korán, 1965-ben – és épp a francia helyzettel kapcsolatban – a nyelv és az írott szó (vagyis a kritikus) megnövekedett szerepében, a személyes stílusban, a koherens oeuvre-ben és a kvalitást (az egyes műtárgy *helyett*) szavatoló művészkARRIERben jelölte meg Harrison és Cynthia White. Mivel a kereskedők ezeket a verbális érveket vetik be a mű forgalmazásakor, a módszert dealer-critic szisztémának nevezték el.<sup>10</sup> A kereskedelmi siker feltételéül szabott, de a teória szintjén is megfogalmazott elvárások közül Kassák valójában egynek sem tudott maradéktalanul megfelelni – hacsak nem számítjuk ide a már életében kialakult és öninterpretációira is jellemző – bár, mint az imént láttuk, ma már valójában csak fenntartásokkal kezelhető – narratívát: az etikája, művészetfelfogása és alkotásai tekintetében egyaránt vaskövetkezetességű és hajlíthatatlan mester mítoszt.

Egy hazai példa a kétezres évekből – a Kovásznai-projektum

Az ezredforduló utáni évtizedben példátlan magáninvesztíció történt a közelmúlt hazai művészetébe: az 1983-ban, 49 éves korában meghalt Kovásznai György életműve ezzel megmenekült a (talán nem teljes bizonyossággal bekövetkező) pusztulástól, de az elfeledéstől mindenképp. A hazai művészetipar összes tényezőjének koncepciózus bevetésével – referenciális erőt képviselő intézmények és személyek mozgatásával – egy olyan „totális installáció” jött létre, melynek következtében Kovásznai önmagában is érdekfeszítő és sokoldalú produkciója alig néhány év alatt tényezővé vált.

A nagy volumene ellenére zömmel együtt maradt, a kanonizáció és a marketing rendelkezésre álló oeuvre<sup>11</sup> rehabilitációja – a művész családja, kollégái, barátai és tisztelői segítségével, valamint a Kovásznai Alapítvány erőfeszítései után – a

---

<sup>10</sup> Harrison & Cynthia White: *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. Chicago: University of Chicago Press, 1965

<sup>11</sup> Egy életmű (hagyaték) kompakt egysége nagyban elősegíti a sorsának alakulását befolyásoló folyamatok kézbentartását. Két klasszikus eset Paul Klee és Kurt Schwitters példája. Elemzésüket ld. Perneczky Géza, i. m. 151–154.

Kovácsnai Kutatóműhely létrehozása (2007), bemutatók, műhelybeszélgetések és az első (az addigiakhoz képest összehasonlíthatatlanul informatívabb) album<sup>12</sup> kiadását követően a Magyar Nemzeti Galériában elhelyezett életmű-kiállítással<sup>13</sup> és konferenciával, valamint impozáns, négy digitális mellékletet is tartalmazó monográfiával<sup>14</sup> kapott koronát. A befektetésben – a teaurálás és az elvárható kereskedelmi profit perspektívája mellett – ezúttal látni kell az értékmentés és a közkinccsé tétel momentumát is, továbbá a művészetipar knowhow-jának tudomásulvételét: bár a nyilvánosság, a köztudatba kerülés már önmagában értéknövelő erejű, ennek mégis kéz a kézben kell járnia a kánonképzésben tényezőnek számító szakértők (művészettörténészek, kritikusok, kurátorok, designerek) aktív szerepvállalásával<sup>15</sup> és az intézményi hierarchia csúcsán lévő intézmény – jelen esetben a Nemzeti Galéria – közreműködésével.

Minden adott volt tehát: egy mániákusságig termékeny, több műfajú, kivételes műveltségű alkotó csaknem teljes, korszerű eszközökkel feldolgozott, digitalizált életműve (festői és grafikai munkássága filmes fázisrajzaival együtt ezres léptékű; nevéhez korszakformáló animációk fűződnek; hagyatékában publikálatlan irodalmi művek és tanulmányok maradtak); a művész legendáját éltető lelkes kortársak és tanúk; fiatal, új szempontok alapján elemző szakember; elszánt és elkötelezett befektető; valamint – a folyamat kezdetén – a Kovácsnai élettére (a retródivat hullámain hanykolódó „létező szocializmus” kultúrája) iránti aktuális érdeklődés. Ez a látszólag kitaposott út – a kezdetleges hazai művészetipar társadalmi-politikai kontextusában – mégis zsákutcává vált.

---

<sup>12</sup> Kovácsnai György – *Túl a húsdarálón*, Budapest: Kovácsnai Kutatóműhely, 2008., 70+4 oldal, CD-melléklettel.

<sup>13</sup> Kovácsnai. Kovácsnai György (1934–1983) életmű-kiállítása, 2010. június 5–szeptember 26.

<sup>14</sup> Iványi-Bitter Brigitta: *Kovácsnai*, Budapest: Vince Kiadó, 2010., 336+4 oldal, 3 DVD és 1 CD melléklettel.

<sup>15</sup> A kötetet – a referenciaként címlapra is emelt – Hegyi Lóránd előszava, három neves szaklektor (Hammer Ferenc, György Péter, Hirsch Tibor) közreműködése valamint a nívós megrendelőknek dolgozó Art – And Stúdió (Gerhes Gábor és Medve Zsuzsa) könyvterve fémjelzi. A szakma képviselői – széles körben – tiszteletpéldányként juthattak hozzá a kiadványhoz. A kiállítás látványtervét az egykori festő, a színházi világból ismert Kentaur jegyezte. Mindehhez Kovácsnai animatori szellemét idéző, számos szakembert megszólaltató, a filmiparból ismert ún. „trailer” is készült Török Ferenc rendezésében.

Az egyik kedvezőtlen körülmény: a 2010-es kormányváltással megváltozott emlékezetpolitika, és a manipulált nyilvánosságban a közelmúlt, a Kádár-rendszer indulati elutasítása, „kommunistaként” megbélyegzése vált irányadóvá. A kiállítás installációja – szándéktalanul, mintegy ráhangolásként a témára és nem tudatosítva, hogy nem léteznek „ártatlan” látványok<sup>16</sup> – Kovásznai életművét az elutasított korszakkal identifikálta. Az egykori Munkásmozgalmi Múzeum auláját – a „hely szellemétől” áthatva, a művész filmkészítő és presszólatogató énjére utalva – vörös padlószőnyegekkel, paravánokkal és vörös izzósorokkal (utóbbiakat Kovásznai nagyméretű, festői teljesítménye főműveinek számító kései vásznai mögé helyezték, körben) Szikra mozi-előcsarnok vagy vasfüggöny mögötti lokál-környezettel ruházták fel.

Az életműtárlat látványa mintegy megelőlegezte azt a másik, veszélyesebbnek bizonyult elvi-kontextuális körülményt, melyről a monográfiában ezt olvassuk: „életművének recepcióját ...befolyásolta a kilencvenes években az a tanácstalanság és (ön)cenzúra, amely barátaiban, kollégáiban jelen volt Kovásznai utópikus szocialista, marxista felfogása, gondolkodásmódja kapcsán.”<sup>17</sup> Azonban mindez nemcsak a kilencvenes évekre és nem elsősorban a „barátokra és kollégákra” érvényes: a letűnt rendszer kulturális teljesítményeinek józan értékelését, ha lehet, 2010-től kezdődően még inkább és általában is megnehezíti a közelmúlt differenciálatlan meg- és elítélése és az ezzel együtt járó személyes és kollektív amnézia. Kovásznai ugyanis, noha „problémásnak” számított a kádári kultúrpolitika szemében, nem tartozott az ellenművészet körébe sem; a nyugati és a keleti, a hazai avantgárdot egyaránt elutasította.<sup>18</sup> Világnézeti okokból nem fogadta el a mások – például Bak Imre és Jovánovics György – karrierje szempontjából fontos impulzust jelentő essen

---

<sup>16</sup> L. ehhez legújabban – magyar vonatkozásban – Hornyik Sándor Guy Debord és W. J. T. Mitchell elméletei nyomán született esettanulmányát: Hornyik Sándor: A spektákulum foglyai. Birkás Ákos és a képek háborúja, Budapest: *Ars Hungarica*, XXXIX. (2013) 3. szám, 348–359.

<sup>17</sup> Iványi-Bitter Brigitta: i. m. 300.

<sup>18</sup> Díjak, fesztiválszereplések, betiltások és mellőzések egyaránt kijutottak neki; befolyásos, a tehetségében biztos pártfogóinak köszönhetően azonban (az őt befeketítő ügynökjelentések ellenére is) folyamatosan dolgozhatott a Pannónia Filmstúdióban.

Folkwang Múzeum ösztöndíját; s bár filmjeihez felhasználta a korabeli (fél)hivatalos magyar „beatzenét”, a rock-korszak hippi-ideológiájához ironikusan viszonyult.<sup>19</sup> Egy „az avantgárdnál is avantgárdabb” *szocialista művészetet* kívánt létrehozni; „rendszerócsárlás vagy rendszermagasztalás ...helyett egy konkrét és differenciált Magyarország-kép” fel- és megrajzolása foglalkoztatta.<sup>20</sup>

A képes album és a szakkiadvány jellemzőit egyesítő, könyvészeti szempontból korszerűtlen, súlyos monográfia egyik kulcsszava ezért a „konkrét”, a „konkrétizmus”. Kovásznai ideálja egy olyan társadalmi töltésű, a kor kifejezéseivel: „elkötelezett” és „humanista” ábrázoló művészet volt (munkái egykorú pozitív visszhangjában ezek rendre fel is bukkannak vele kapcsolatban), melyet a diszkreditálódott realizmus kifejezést kerülve kívánt definiálni és gyakorolni. Ezek a realizmust illető fenntartások – és a kapitalizmus *baloldali* kritikájának hagyományos hazai depozicionáltsága – az ezredfordulót követően is elevenen élnek. Kovásznai valóság szemlélete és „valóságfestészete” (filmjeire értve: valóságábrázolása) a konkrétumok olyan realista–képzeleti–átlelkesített – ahogy ő nevezte: „animált” – megragadását jelentette, mely ugyan nem volt naturalista, de még csak nem is „szocmodern” (a klasszikus izmusok nyelvét megszelídítve alkalmazó) karakterű, ám az ezekkel a fogalmakkal szemben táplált – és 2010 után ismét ideológiai töltéssel bíró – előítéletes értékítéletek megmozgatására alkalmasnak bizonyult.

A projektum kimenetéről kevés konkrétumot tudni, a Kovásznai Kutatóműhely honlapján 2014 novemberében egy fél évvel korábbi feltöltésű Kovásznai film-remixtől eltekintve csak az életmű-tárlatot követő lendület dokumentumai találhatók.<sup>21</sup> A Szépművészeti Múzeumban rendezett kamara-kiállítása kapcsán sikerült megnyerni a kortárs animáció egyik legkeresettebb képviselőjét,

---

<sup>19</sup> A formai rokonságon túl Kovásznai a gulyáskommunizmus „nyugatmajmoló” és „válságművészet-fogyasztó” kispolgárait megcélzó iróniája számos ponton érintkezett a kor hivatalos, ún. „szatirikus” humorával.

<sup>20</sup> Iványi-Bitter Brigitta: i. m. 44., 50. ill. 259.

<sup>21</sup> [www.kovasznaigyorgy.hu](http://www.kovasznaigyorgy.hu)

William Kentridge-et, hogy egy budapesti pódiumbeszélgetésen (és egy alkalmi, Kovásznai munkáit is tartalmazó installáció díszlete előtt) beszéljen a vele előzetesen már megismertetett magyar kollégájáról.<sup>22</sup> A folyamat – a hazai kedvezőtlen politikai klímában és a magyar műkereskedelem hullámvölgye idején – mindenesetre megtörni látszik. Nem világos, hogy a befektetők is múlt-e, hogy a projekt megrekedt a kanonizációnak azon a fokán, mely a „festő Kovásznai” műveinek a hazai provinciális műkereskedelemben és néhány magángyűjteményben történő szórványos értékesítését–elhelyezését jelenti. Az igazi, fajsúlyos feladat – a Kentridge-epizódot követően – továbbra is a filmes életműnek a szűk lokális horizonton túlemelkedő menedzselése volna. A felnőttekhez szóló, nem lineáris narratívájú, több műfajt (animáció, film, fotó, festészet) egyesítő, a zenét nem aláfestésként használó munkák ugyanis valóban nemzetközi érdeklődésre tarthatnak számot. Az animáció a kortársművészeti kiállításipar egyik trendjének számított 2010 körül, legismertebb alkotói (Kentridge, Kara Walker, Nathalie Djurberg) a kurátorok favoritjai voltak. Kovásznainak, mint a műfajt megújító keleti pionírnak – akárcsak Kassáknak az 1960–1970-es években – lett volna esélye arra, hogy munkáival utólag helyet szorítson magának a nemzetközi értékhierarchia valamelyik szintjén.

Természetesen tisztában vagyok vele: *bármely* művészeti produkció esetében kimutatható a (végső soron) személyek megnyilvánulásaiban manifesztálódó gazdasági, politikai és történeti körülmények, erőviszonyok, vélekedések összjátéka és hatása. Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy sorra vegyem azokat a komponenseket, amelyek megkülönböztetik a Kassák időkori képzőművészeti karrierje, az 1960-as évektől kezdődő paradigmaváltás idején még csak formálódó, utóbb *ipari léptékűvé* alakuló művészetvilágot az ezredfordulón működő mai, komplex és tömegeket mozgató termelői-fogyasztói szisztémától, amelynek hazai változata a Kovásznai-projektum kontextusát adja.

---

<sup>22</sup> Kovásznai-kiállítás a berlini Collegium Hungaricumban, 2011. október 14–december 4., valamint a Szépművészeti Múzeum Kentridge–Kovácsnai estje, 2011. október 4. ([www.kovasznaigyorgy.hu](http://www.kovasznaigyorgy.hu))

## A kettős vertikum

A művészetipar a termelés és a fogyasztás két párhuzamos eleméből, az általam *termelői és fogyasztói piramisnak* nevezett vertikumból áll – az előbbi, a *termelői piramis leírása* e dolgozat tulajdonképpeni tárgya.

A termelői oldalon ez a legismertebb (legmagasabb piaci értéket képviselő) kortárs és klasszikus művészek, valamint a legnagyobb költségvetéssel működő közműzeumi és céges kiállítás-előállítók, aukciós házak és kereskedelmi galériák produkciójától a tömegkultúrává alakított elitművészet képi toposzait felhasználó árucikkeken át egészen a gondolat- és nyilvánosságtermelés változatos produktumaiig terjedve alkot gazdasági egységet. Fogyasztói oldalon a vertikum a legtőkeerősebb magán- és céges vevők befektetéseitől az alkalmi múzeum- és kiállítás-látogatókon át a művészeti tömegnyilvánosság közönségén, a szuvenírek és gadgetek vásárlóin át egészen a puszta „művészetgondolat” fogyasztói tömegéig terjed. Ez utóbbiak azok, akik ugyan még nem jártak múzeumban és esetleg a tucat termékekből sem vásároltak soha, ám vélekedéseik, nézeteik (hogyan tudniillik a művészet, és minden, ami a művészettel kapcsolatos, az értékes és emelkedett dolog) politikai értelemben is legitimálják a művészeti szféra (és produkciói) „kitüntetett” pozícióját a gazdaság többi ágazata között. Tehát távolról sem kizárólag az *autopszia* tulajdonságát magukénak tudó, magasan kvalifikált termékek azok, amelyek meghatározzák az ágazat hatékonyságát (bár az ezekre összpontosító tömegmédia perspektívájából ez így látszhat). Az establishment által kontrollált média feladata valójában az, hogy egyrészt (művészeti vonatkozású) témáival életben tartsa „a művészet dolgai” iránti érdeklődést, és ami a legfontosabb: folyamatosan alátámassza az ágazat imént említett „kitüntetett”, a többihez képest nemes és hagyományosan szelleminek tekintett pozícióját, és ezzel a művészeti termékek hozzáadott értékének folyamatos (re)konstruálásában vegyen részt.



A továbbiakban gyakran felbukkanó *termék* és *termelés* fogalmakat mai jellemzőik ismeretében használom. Vagyis elfogadom azt az érvelést, mely szerint a mai ún. poszt-fordista kapitalizmusban a termelés súlypontja a fizikai javak előállításáról átkerül az immateriális produkcióra, a szimbolikus javak létrehozására.<sup>23</sup> Műtárgyak és más művészeti termékek esetében ezért használom (mint az imént is) a (szellemi) *hozzáadott érték* – az artworld ágensei és intézményei által konstruált verbális és szimbolikus értékképző referenciákra utaló – fogalmát.<sup>24</sup>

E hozzáadott érték megképzésének problémáiról a *Gondolattermelők* című fejezetben részletesen is szó lesz, ám az értéktípus szubsztanciális jelentőségét itt kell hangsúlyoznom. A művészet esetében egészen sajátos termékekről beszélünk ugyanis, amelyek még olyan rendszeralapú javakat is transzcendálni képesek, mint a pénz.<sup>25</sup> Többek között a művészet esetén, a nem mérhető, nem számszerűsíthető, kulturálisan specifikált minőségekből – mint az intellektus, a reputáció, a kulturális relevancia, sőt még az ellenállás etikája is – eredő potenciálja biztosít számára kitüntetett pozíciót és presztízst a társadalomban és a gazdaságban. Olyannyira, hogy utóbbi globális változatában is „*unikális, szubpiaci helyzetet*” foglalhat el, amiből (politikai hozadékként) a közfelfogás által akceptált autonómiatörekvései táplálkozhatnak.<sup>26</sup>

A művészeti termékek esetében azonban – még akkor is, ha elfogadjuk a szimbolikus-immateriális értékképzés történetileg domináns jellegét – nem lehet eltekinteni az *autopszia* változatlanul döntő szerepétől. A műkereskedelemben és a kiállításiparban is kulcsfontosságú az „eredeti”, a művészeti és kultikus értéket megtestesítő, fizikai valójában „felmutató” alkotások jelenléte. Ezek birtoklása, mozgatása, nyilvánossághoz juttatása gazdasági és politikai tényező, és időről-időre megfontolás tárgya. A „megfontolás” explicit módon is hatalmi

---

<sup>23</sup> Paolo Virno: *Grammar of the Multitude*. Los Angeles: Columbia University, 2004.

<sup>24</sup> Erről részletesebben ld. jelen dolgozat *Gondolattermelők* című fejezetét.

<sup>25</sup> Terry Eagleton: *On Evil*. London: Yale University Press, 2010. 71.

<sup>26</sup> Dan Zimmerman: Art as an Autonomous Commodity within the Global Market. *Art & Education* (New York), May 2012.

aktus, melyben (jó esetben) szakmai érvek is latba esnek, de a lényeg az elvben „egyetemes” és közös szellemi kincs részét képező műtárgy feletti kontroll; a hozzáférés biztosítása, korlátozása vagy megtagadása. Azt is megkockáztatom, hogy ma az autopszia illetően instrumentalizálása a művészetiparban ellensúlyt képez az egyébként a területi (nemzetállami) határokon át szabadon áramló gondolatok és képek globális mozgásával szemben.<sup>27</sup> Kétségtelen azonban, hogy a nyugati művészetvilág működéséből következően a színtérről jobbra hiányoznak azok a véleményformáló intézmények, amelyek szakmai presztízszük kockáztatása, „arcvesztés” nélkül helyszínei lehetnének a mai, elsősorban Kelet-Európában<sup>28</sup> újraeledt konzervatív nemzetállami reprezentációknak. Ez a propagandacélok és az intézményrendszer közötti inkompatibilitás azonban csak kevésbé zavarja az ideológiai marketing hatékonyságában bízó, s arra bármennyi közpénz elköltését sem sokalló politikusokat.<sup>29</sup>

Nehéz lenne meghatározni, hogy az említett perszonális-elitista és Nyugat dominálta modernista művészet(történeti) és kereskedelmi paradigma *pontosan* mikor halt el, és mikor született meg *a tömegesség és az instrumentalizáltság jegyeit mutató, a gazdasági ágazatok logikájának megfelelően működő új*.<sup>30</sup> Az átalakulásnak nem volt „forradalmi” dinamikája, évtizedekig zajlott az Kuhn

---

<sup>27</sup> Azt az utópiát pedig – 9/11 után és a tízes évek politikai fejleményei tükrében – csak szépségszissel tudom kezelni, hogy ezek az állandó, fluid mozgások, utazások, a felgyorsult szállítás képessége és az internet kapacitása – megtoldva a migráció jelenségével – „deterritorializációra”, a nemzetállami kompetenciák felszámolódására vezetnek, s hogy a politikai régiók „a tőke, a javak, az emberek, a vírusok és az információáradás tranzitónáivá” alakulnak. (Vö. Paolo Virno: i. m.; illetve Michael Hardt & Antonio Negri: *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. London: Penguin Books, 2004.)

<sup>28</sup> Egészen friss ellenpélda az elszakadási kísérlethez kapcsolódó, a skót kortárs művészet körülhatárolását célzó kiállítás-sorozat. (Vö. Csizmadia Alexa: Kockás esernyő alatt. *Generation – 25 év skót művészete, Műértő*, 2014. szeptember, 1. ill. 22.)

<sup>29</sup> Anélkül, hogy aktuálpolitikai területre tévednék, nem lehet elhallgatni, hogy a globális művészeti struktúra működésének meg nem értésében Magyarország élen jár. A különböző „évadokba” és fesztiválokba fektetett közpénzek, a jelenlét szakmai kommunikáció és network helyett politikai alkukkal és „bérleményekkel” történő biztosítása egyetlen lépéssel sem visz közelebb a célként kitűzött integrációhoz, „értékeink elismertetéséhez”.

<sup>30</sup> Létezik olyan érvelés, mely szerint a poszt-fordista kapitalizmus alap-karakterisztikumait – többek között a magányos „művész-vállalkozó” típusát, a kreativitást, az eredetiséget, a flexibilis munkaidőre valamint a fizikai és mentális mobilitásra alapozott tevékenységet – gyakorlattá érlelő „társadalmi laboratóriumok” egyike éppen a „modern művészetvilág” volt. (Pascal Gielen: *The Murmuring of the Artistic Multitude. Global Art, Memory and Post-Fordism*. Amsterdam: Valiz, Antennae Series no 3., 2010.)

szellemében<sup>31</sup> organikus életút-metaforával megragadható megszületés – kifejlődés – dominancia – hanyatlás – elmúlás folyamatok egymást követő, de egymást átfedő, egymáson „átbukó” hullámmozgásának megfelelően. A hullámok mindig magukkal sodornak valamennyit az előző paradigmát jellemző elemekből (történelmi és társadalmi karakterisztikumokat, érdekstruktúrákat, gondolati produktumokat); a megújulás tehát mindig relatív és fokozatos.<sup>32</sup> Paradox módon épp így lehet mélyreható, a művészeti világ minden rétegét áthatóan visszavonhatatlan és visszafordíthatatlan.

Ez az irreverzibilitás – vagyis az új, tömeges, instrumentalizált és a gazdasági ágazatok mintájára megszerveződő művészettermelői és fogyasztói paradigma megszilárdulása – nagyjából az ezredfordulóra valósult meg és vált markánssá a nyugati euro-atlanti világ művészeti központjaiban.<sup>33</sup> E jellemzők számos – kezdetben válságtünetként tekintett – jelenség hátterét alkotják. A megváltozott helyzetre adott válaszként (vagy legalábbis a tudatosítás, a helyzetkép megfogalmazása szándékával) született kritikai reflexiók<sup>34</sup> a termelői és a fogyasztói szektorok egyes megnyilvánulásait kezdték elemezni-bírálni; így *új diskurzusok* bontakoztak ki. Termelői oldalon (többek között) a művészszeretet, az intézményi struktúrát, a „céges” művészetet (*corporate art*), a biennálék és műkereskedelmi vásárok rendszerét, a blockbuster kiállításokat, a kurátori hatalom dilemmáit, az állam és szponzorok gazdasági-politikai érdekérvényesítését elemezték; fogyasztói oldalon (többek között) a köz- és magángyűjtők és gyűjteményeik szerzeményezéseit, az új látogatói csoportok

---

<sup>31</sup> Thomas S. Kuhn: *A tudományos forradalmak szerkezete*, Budapest: Osiris Kiadó, 2000. A modernista paradigmán belül működő szerző munkája először 1962-ben jelent meg.

<sup>32</sup> Az „új”, az innováció (modernista) művészeti fogalmának relativizálását – ugyancsak 1962-ben publikált *The Shape of Time* című munkájában – George Kubler végezte el. (George Kubler: *Az idő formája. Megjegyzések a tárgyak történetéről*. Budapest: Gondolat, 1992.)

<sup>33</sup> Az így leírható establishmenttel párhuzamos alternatív pozíciók is kialakultak. V. ö. Claire Bishop: *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York–London: Verso Books, 2012.

<sup>34</sup> David Hesmondhalgh: *The Cultural Industries*. London–Los Angeles–New Delhi: Sage, 2007; Brian Moeran & Jesper Strandgaard Pedersen (eds.): *Negotiating Values in the Creative Industries: Fairs, Festivals and Competitive Events*. Cambridge: UP, 2011; Maria Lind & Olav Velthuis (eds.): *Contemporary Art and Its Commercial Markets*. Berlin: Sternberg Press, 2012; valamint Pascal Gielen i. m.

összetételét és szokásaikat, a tömegkulturális termékké alakított elitművészetet, a marketingstratégiákat vizsgálták.<sup>35</sup>

A kortárs művészet területén megfigyelhető gazdasági-piaci folyamatokat vizsgálva Olav Velthuis három, a szcénát meghatározó jellegzetességet különített el: a *kommercializáció*, a *globalizáció* és a *financializáció* jelenségét. Velthuis szerint az első a művészek és a vásárlók agresszíven profitorientált magatartását; előbbieket ikonikus-populáris, könnyen apperceptálható, a vásárokra termelt alkotásait („art fair art”), utóbbiak befektetői és presztízsszemponctokat követő, „nem szemmel, hanem füllel” történő műtárgyválasztásait jelenti. A második – paradox módon – konzerválja az etnikai és kulturális különbségeket azzal, hogy a régiók sajátos értékeit valójában negligálja, és a kialakult új „geoesztétikai” területeket – a pénzügyi szféra mintájára – pusztán a befektetői portfóliók kockázat-elosztó szélesítésére használja fel. A harmadik a műtárgyak birtoklásához kötődő tőkemozgások növekvő volumenére utal, mely aláássa ugyan a művészet szakrális karakterét és problematikussá teszi intézményi-személyes networkjének nehezen átlátható működését, de a bővülő piacon felszaporodott specialista-had tevékenysége egyrészt tervezhetőbbé és transzparenssebbé alakítja a folyamatokat, másrészt kreatív szerepet játszhat az új „blue chip” művészek felkutatásában.<sup>36</sup>

Ugyanakkor szükséges megjegyezni, hogy a kommercializáció és a financializáció érvényesülése nem új vonása a művészetnek; térnyerésükben és háttérbe szorulásukban bizonyos ciklikusság figyelhető meg. Nicolas Bourriaud például az 1973-as olajválság gazdasági következményének tekinti a modern és a posztmodern kor közötti paradigmaváltást ugyanúgy, mint a 2008-as pénzügyi krízis hatásának a posztmodern és az általa *altermodern*nek definiált új éra

---

<sup>35</sup> Ezekre a diskurzusokra a termelői oldal megfelelő szintjeinek leírásakor térek vissza.

<sup>36</sup> Olav Velthuis: The contemporary market between stasis and flux. In: Maria Lind & Olav Velthuis (eds.): *Contemporary art and its commercial markets*. Berlin: Sternberg Press, 2012.

közötti váltást.<sup>37</sup> Velthuis ennél némiképp konkrétan – és nem a válságokra, hanem a fellendülés periódusaira hivatkozva – a hatvanas évek európai prosperitásához a neoavantgárd felfutását és a Kelet-Európa iránti érdeklődés (kereslet) megélénkülését kapcsolja<sup>38</sup> – nagyon hasonlóan az e dolgozat elején olvasható Kassák-esettanulmány megállapításaihoz és összhangban a Perneczky Géza által elemzett likvid tőke–művészeti mozgalmak viszonyhoz.<sup>39</sup> Következő felfutási etapként Velthuis az 1970-es évek legvégétől a Wall Streeten (is) megjelenő japán pénzdömpinget az új festészet (eminensen a német *heftige Malerei* és az itáliai *transavanguardia*) áttörésével hozza összefüggésbe; majd végül a 2000-es évek kortárs művészeti árrobbanását a hedge fund befektetések megugrásával és a BRIC országok növekedési mutatóival. A művészetipar szemszögéből a ciklusok tehát a boom – krízis – piaci korrekció fázisaiból állnak. A helyzetet bonyolítja, hogy a művészetbe áramló és ott boomot generáló likvid pénz megjelenése a gazdasági folyamatok mindkét előjelű anomáliájából következhet. Vagyis a művészeti befektetések iránti fokozott érdeklődés nemcsak a tőzsde hektikus emelkedése, az ott „túlcsorgó” részvényprofit útkeresése idején jelenik meg, hanem ellenkezőleg, a negatív folyamatok (recesszió, infláció) is okozhatják, hogy a pénz – menekülési stratégiaként – a műpiacon található vagyontárgyakat veszi célba.<sup>40</sup>

E ponton szükséges megkülönböztetni az e dolgozatban használt művészetipar fogalmát – mely a nagyobb halmaz kultúraipar része – a globális kultúraipar fogalmába tartozó *globális művészetipartól*. Ez utóbbi egy másik, újnak tekinthető paradigma; jellegzetességeit Scott Lash és Celia Lury írta le.<sup>41</sup> Ennek

---

<sup>37</sup> Nicolas Bourriaud: *Altermodern*. In: Nicolas Bourriaud (ed.): *Altermodern: Tate Triennial*, London: Tate, 2009.

<sup>38</sup> Velthuis, i. m.

<sup>39</sup> Perneczky Géza i. m. Azonban Perneczky rámutat arra is, hogy a művészeti jelenségeknek bizonyos önmozgása, belső logikán alapuló önfejlődése is van, amely „a társadalmi élet általános közérzetével tart lépést” (uo. 155.), és ezért gyakorta fáziseltérést mutathat a gazdasági folyamatokkal. Az új jelenségek ezért olykor nem találnak utat maguknak: „Az objektív probléma a [gazdasági – A. G.] növekedés csökkenése vagy megállása, a zsilipek bedugulása. Szubjektíve azonban úgy jelentkezik ez, mint a kultúrával való szembekertülés.” Uo.

<sup>40</sup> Piroshka Dossi: *Hype! Művészet és pénz*. Budapest: Corvina, 2008. 23.

<sup>41</sup> Scott Lash and Celia Lury: *Global Culture Industry: The Mediation of Things*. Cambridge: Polity Press, 2007.

értelmében a jelen szövegben többször felbukkanó globalizáció kifejezés a művészetipar közegében is érvényesülő globalizált jelenségekre értendő. A két művészetipar-típus a szerzők szerint egymás mellett létezik a 21. században; az ebben a tanulmányban tárgyalt művészetipar nem elszigetelt a globális művészetipartól, bizonyos vonatkozásai – például az alább tárgyalandó tömegkulturális alkalmazás; a branddé formált termékek köre; az „eredeti” autenticitást pusztán jelként felmutató művészet tematikájú gadgetek – már az új paradigmába vezetnek.

A tömegesség a művészet termelőinek és fogyasztóinak dinamikus fejlődését, a termékek és a vásárlók megsokszorozódását jelenti; azt, hogy a terület gazdasági szempontból is jelentős ágazattá lett: „a művészet – vagy legalábbis a »művészi« – az elmúlt húsz év során a társadalom margójáról a szívébe került.”<sup>42</sup> Boris Groys egyenesen azt állítja, hogy mivel a művészet az ezredfordulót követően tömegtermeléssé lett, a művészek többé nem a társadalom elit kisebbségéhez, hanem a többséghez tartoznak.<sup>43</sup>

Ennek egyik tüneteként a professzionális művészek (a művészképzésben részt vettek) száma kevesebb, mint negyven év alatt legkevesebb ötszörösére nőtt; de ha a szélesebben értelmezett „kreatív foglalkozásokat” nézzük, a növekedés tizennégyszeres.<sup>44</sup> A művészet szellemi és képi potenciálját látjuk megjeleníteni többek között az (ipari) design és a média területén is, és nézőpont kérdése, hogy ezt az „alkalmazást” a művészet kisajátításának (appropriációjának), vagy ellenkezőleg: akár pozitív konnotációjú expanziójának tekintjük-e. A megnövekedett kreatív vizuális teljesítményekkel egyidejűleg a művészet intézményrendszere is ugrásszerű fejlődésnek és differenciálódásnak indult; és ebben a folyamatban – a szektor sajátosságaként – párhuzamosan haladtak

---

<sup>42</sup> Gielen, i. m. 2.

<sup>43</sup> Boris Groys: Art and Money. *e-flux journal* no. 24, April 2011. Groys szerint az eddigi tömeges művészetfogyasztás korszakával szemben az új éra a tömeges művészettermelésé – amit a digitális képalkotó technológiák közkeletűvé válásán és az internet elterjedése tett lehetővé –, és ez a művészetet az ízlés és az esztétikai attitűd helyett a termelés kontextusába illeszti. Véleményem szerint azonban a tömegfogyasztás és tömegtermelés szisztémája egyaránt virulens a 21. században.

<sup>44</sup> Gielen, i. m. 13.

egymás mellett a for-profit és a nonprofit szerveződések. A műkereskedelemben a galériák és aukciós házak mellett egyre fontosabb szerepet játszanak a vásárok és a befektetési tanácsadók; a múzeumi- és kiállításiparban döntő pozíciókhoz jutottak a biennálék és a közintézmények mellett a nyilvános magán- és céges gyűjtemények, kiállítóhelyek. A globalizáció hatásaképpen Nyugat Európán és az Egyesült Államokon kívül egyre nagyobb területre (Oroszország, Kína, India, Brazília, Egyesült Arab Emírátságok) lesz érvényes mindez; vagy más szavakkal: az új hatalmak egyre nagyobb területen érvényesítik érdekkörüket. A „párhuzamosság” azonban nem csak a közös idődimenziót jelenti, hanem a két szféra egymáshoz hasonulását; kapitalista működési logikájuk közeledését, melyben itt is, ott is – eltekintve a szisztémát elutasító, vagy alternatív működési modelleket kidolgozó szerveződésektől – a szakmai legitimációval megerősített gazdaságosság, a profitorientáció kerül előtérbe.<sup>45</sup>

Azzal, hogy a művészetiparnak megnőtt a gazdasági súlya, a benne keletkező termékek volumene és az ezeket fogyasztók köre is tömegessé vált, a művészet nemcsak az immár komoly tétre menő hatalmi és érdekharok, a megtévesztés és a korrupció lehetséges terepévé vált, de – s mindez együtt járt az autonómia illúziójának szertefoszlásával – az instrumentalizációnak, a társadalmi és politikai eszköz-szerep betöltésének, a művészettel álcázott ideológiai célok elérésének is célpontjává lett.<sup>46</sup>

### A tömegkulturális alkalmazás

Az ezredfordulón a nyugati típusú posztfordi kapitalizmus tömegtársadalmi általában a kultúra és sajátosan a művészet ágazataiban is megteremtették a fizetőképes (alsó) középosztály – mint célközönség – számára a „hozzáférés

---

<sup>45</sup> A két szféra közeledéséről ld. e dolgozat A nonprofit szféra csúcsintézményei valamint a Nyilvános céges- és magángyűjtemények, privátmúzeumok című fejezeteit.

<sup>46</sup> A „képek történetében” ma is aktív ideológiák kultúrkritikájának értelmezéséhez ld. Hornyik Sándor: *Idegenek egy bűnös városban. Művészettörténetek és vizuális kultúrák*. Budapest: L'Harmattan-MTA Művészettörténeti Kutatócsoport, 2011., 7–13. ill. 209–213. Ebben az összefüggésben a szerző Fredric Jamesonra, mint „a mai globális, posztindusztriális rendszer kulturális működésének” átfogó elemzőjére hivatkozik. (Fredric Jameson: *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991.)

demokráciáját”. Az iróniát sugalló idézőjel azért indokolt, mert ez a művészeti szektor által előállított termékeknek *egy olyan jól körülhatárolt körét jelenti* csupán, melyek e – meglehet, a korábbiaknál szélesebb bázison álló – fogyasztói csoport összetételének, vásárlási és szabadidős szokásainak tekintetbe vételével, ha úgy tetszik, a piacbővítés szándékával konstruált produktumok. A polgári hagyományban és még a múlt századi modern társadalmakban is tradicionálisan az elit- vagy az úgynevezett magas-művészet körébe tartozó, a fogyasztók tehetős, szűk köre számára előállított – és gyakorta az autopszia valamilyen formáját is mutató – produkciók (az említett termékkörnél maradva: műalkotások, múzeumok állandó kiállításai, nagyszabású időszakos tárlatok, biennálék) immár egy jóval szélesebb, (alsó) középosztálybeli közönségtömeget kívánják megszólítani. A művészeti termékek e tömeg számára konstruált formái – melyet a hozzáférésről szóló, közönségbarát, populista és edukatív ideológiák és a hozzájuk kapcsolódó aktivitások (például a fogyasztókat nevelő múzeumpedagógia) támasztanak alá – a gyakorlatba ültetik át azt a paradoxont, mely során a (hagyományosan) magasművészet létrehozta, kanonizált értékek (műtárgyak és gondolatok) felhasználásával azokból szórakoztató-szabadidős tömegművészetet állítanak elő.

Ennek a sajátos eredetű tömegkulturális termékképzésnek az a jellegzetessége, hogy éppenséggel az alkalmazott értékek vitathatatlan *értékességén* alapul; s paradox módon éppen azok a történeti, esztétikai, kritikai teóriák és gyakorlatok teszik alkalmassá a tömegfelhasználás számára, melyek az értékképzés, kanonizálás munkáját elvégezték (elvégzik). Tehát a művészeti szektorban azok a tárgyak és gondolatok a legalkalmasabbak a tömegkulturális „helyzetbe hozásra”, amelyek értékessége (látszólag, pontosabban a fogyasztók számára ajánlott perspektívából) vitán felül áll. Az így létrejött *tömegkulturális alkalmazás* tulajdonképpen az „eredeti” megsokszorozódása vagy inkább a tömegkultúra kontextusába illesztett mutánsa, egy a globális kultúraiparra jellemző *brand*, mely a minőség helyett az élményt (experience) nyújtja a



fogyasztónak.<sup>47</sup> Azonban mégsem képes dezavualni az „eredetit”, hiszen szükségszerűen nélkülöznie kell a kritikai elemet. A nagyközönség számára mindennél fontosabb ugyanis, hogy fogyasztói közérzete ne sérüljön, vásárlása, időtöltése utólag is megerősítést nyerjen. A kritikai komponens hiánya mutat rá leginkább e tömegkulturális alkalmazások nem pusztán konstruált, de lényegüket tekintve végletesen hierarchikus és ezért antidemokratikus (itt emlékeztetek a korábban használt idézőjelre) jellegére.<sup>48</sup> Az elit- vagy magasművészet szóban forgó tömegkulturális alkalmazásait előállító különböző ágensek gondoskodnak arról, hogy a termékek ne tartalmazzák az önmagukra (és rajtuk keresztül más, esetleg nagyobb léptékű társadalmi dimenziókra) való rá- illetve visszakérdezés potenciálját.<sup>49</sup> Tehát konstruáltságukat tekintve „felülről szervezett”, különböző szintű hatalmi kompetenciák összmunkájával előállított és a status quo – ebben a kontextusban a művészetről, kultúráról, társadalomról alkotott közkeletű vélekedések – szempontjából veszélytelen, és így (köz)politikai értelemben is hatástalanított produkciókról van szó, melyek nemcsak jelentékeny profit előállítására képesek, hanem közvetett módon a tömeges „hozzáférés” – a problémáktól mentesített kulturális fogyasztás – rendszerét is legitimálják, tovább erősítik.

A 2008-as pénzügyi válság azonban alaposan megváltoztatta a tömegkulturális alkalmazások – mindenekelőtt a kiállításipar – további dinamikus fejlődésének esélyeit. Az európai nagy intézmények közpénzekre épített, komoly mozgásteret biztosító költségvetése valamint (a likvid tőke hiánya miatt) a magántámogatásokból és szponzorációkból származó források apályára utal, hogy e tömegkulturális alkalmazások leglátványosabb formájának, a múzeumok (és ritkábban a műcsarnokok) által rendezett, százezres látogatottságot

---

<sup>47</sup> Scott Lash and Celia Lury i. m. 7.

<sup>48</sup> A kritikai attitűd természeténél fogva magában hordozza – ahogy egy alkalommal Marosi Ernő ironikusan jellemezte a 2010 utáni hazai kormányzati politika által kevésbé akceptált bölcsészettudományokat – „a tagadás luciferi szellemét”; a nézetek, álláspontok és vélemények megkérdőjelezésére és relativizálására való hajlamot.

<sup>49</sup> Esetleges anomáliák – például radikális, társadalmilag elkötelezett kurátorok és alkotók jutnak pozícióhoz – leginkább a kortárs művészet területén fordulnak elő. Ezek az utóbbi években egyre kiélezettebb, egyre nehezebben áthidalható konfliktusokat idéznek elő, ld. erről a Gondolattermelők című fejezetet.

ambicionáló megakiállítások, az ún. blockbusterek száma jelentősen csökken. A múzeumok a saját gyűjteményeikben rejlő értékek felé fordultak, át- és újrarendezik állandó bemutatóikat; megnőtt az egyetlen (remek)mű kultikus „felmutatása” köré szervezett kamara-kiállítások száma, egyre több utazó kiállítás készül több partner költséghatékony koprodukciójában, és az intézmények – megnövelve az egyes tárlatok nyitva tartásának idejét – éves szinten is kevesebb kiállítást terveznek.<sup>50</sup>

A globális pénzügyi válság említett következményei közepette a művészetipar túlélésének – időközben beigazolódott – jó esélyeit paradox módon éppen a meghatározó piaci kontextusnak is lehet tekinteni. A krízis hatására a művészet ugrásszerűen megnövelte pozícióit a gazdaságban – a műtárgyaknak az aranyhoz hasonlóan materiális jellege miatt, az immateriális („kreatív”) pénzügyi termékekkel szembeni bizalomvesztés idején a likvid tőke egyik lehetséges menekülő útvonalává vált – ami relatív stabilitást biztosított a szektor számára.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Ezek a folyamatok jól nyomon követhetők az *Art Newspaper* éves – printmellékletként is megjelenő – globális eseménystárában: *What's On? Selected by The Art Newspaper*. ([www.theartnewspaper.com/whatson](http://www.theartnewspaper.com/whatson))

<sup>51</sup> Jennifer Thatcher: Crunch Time. *Art Monthly*, 2009–2010 December–January, 5.

## II. fejezet

### A művészetipar termelői piramisa I.

Elöljáróban szükséges tisztázni, hogy a művészetipar termelői közé számítanak nemcsak a par excellence műtárgyak (jelen rendszerezés szempontjából némiképp distinkcionálatlanul ideértve most a kortárs művészet projektalapú és/vagy kollektív, folyamatszerű produktumait) létrehozói – eminensen a művészek – és különböző fórumokon történő „színrevitelük” (Hans Belting) előállítói, hanem a kereskedelmi szféra szereplői is. Utóbbiak – akárcsak a kiállításipar és a gondolattermelők – a rendelkezésükre bocsátott, ha úgy tetszik „nyers” műtárgyak fenomenológiai továbbalakításával, áruvá formálásával járulnak hozzá a művészettermékek befejezett, „piaci egzisztenciájának” létrehozásához. A művészet kereskedelmi kontextusának morális kárhoztatása azonban – véleményem szerint – a mai körülmények között céltalan; mondhatni „terméketlen”, hiszen az árujelleg nem dezavualja a műalkotás tradicionális értéképítő potenciálját, nem ássa alá szellemi–történeti–esztétikai dimenziót; ellenkezőleg: épp ezek szilárd bázisán épülhet fel a legbiztosabban. Tehát a műkereskedelemnek nem pusztán ahhoz fűződnek érdekei, hogy a műtárgyak termelése (vagy piacra kerülése) bizonyos folytonosságot mutasson, hanem a művészet (mint olyan) kitüntetett szellemi státuszának megőrzéséhez, a produktumok referenciális–történeti körbesáncolásához és esztétikai értékeik tematizációjához is. A hatásmechanizmus ugyanakkor nem egyirányú; a kereskedelem nem egyszerűen „részesül” a műtárgy hozzáadott (nem-materiális, nem mérhető) értékét megállapító, kijelentő gondolattermékekből (vagy elszenvedti hiányukat), de akár azok megrendelőjeként is felléphet.

#### A művész, mint termelő

Mindazonáltal a termelői piramis csúcsán – úgyszólván megkérdőjelezhetetlenül – a művészek helyezkednek el. A műtárgy megszületésének az egész

művészetipari szektort megalapozó, szubordiális jellege nehezen vitatható.<sup>1</sup> Ez az evidencia táplálja az ingatag egzisztenciává – magányos „kisvállalkozóvá” – lett művészek körében az időről-időre fellángoló ellenállást, mely a létbizonytalanságra vagy létminimum-követelésekkel (az alanyi jogon járó jövedelem variációival, közpénzből történő rendszeres vásárlások, megbízások igényével, stb.)<sup>2</sup> vagy ennél radikális megoldásokkal (konzumálhatatlan produkcióval, teljesítmény-visszatartással, sztrájkjal) reagál. Közismert, hogy az utóbbi tőkeellenes védekező vagy támadó mechanizmusok – a jóléti demokráciák által biztosított, fent említett időleges kompenzációk kivételével – hatástalannak, illúzióknak bizonyultak. Mindennek – például a koncept-, sőt utóbb a küldeményművészet (mail art) elkerülhetetlen intézményesülésének és kommercializálásának – könyvtárnyi, a fájdalmasan borongótól a tárgyilagosaig át a cinikusan kárörvendő hozzáállásig terjedő irodalma van; s még csak felvillantásuk is szétfeszítené ennek az írásnak a kereteit.<sup>3</sup> Hasonló a helyzet a másik, hasonlóan széles körűen dokumentált alkotói attitűddel: a kapitalista viszonyokat (a kiállításipar és műkereskedelem intézményrendszerét, a társadalmi nyilvánosság formáit, a mindenkori legfrissebb marketingtudást) a maga javára fordítani képes művész-nagyvállalkozó típusával. A racionálisan megszervezett, céges logika alapján és olykor alkalmazottak tucatjaival dolgozó, termékeit a globális piacon forgalmazó művész-tőkés (többek között: Maurizio Cattelan, Wim Delvoye, Olafur Eliasson, Damien Hirst, Jeff Koons, Mark Kostabi, Takashi Murakami) jelenségének kritikai irodalma ugyanolyan gazdag, és megítélése a „lázadókéhoz” hasonlóan széttartó. A skála a művészi, anyagi és médiasikert a stratégia igazolásának tekintő, és mindezt a posztfordi

---

<sup>1</sup> Még akkor is, ha Belting szerint „Annak a művészetnek a sikerét, amelyet bankok gyűjtenek, s amely a politikusok dolgozószobájában függ (többnyire új, kortárs művészetről van szó), nem zavarja meg semmiféle, a művészet elvesztett vagy elmosódottá vált arculatát hiányoló siránkozás. (...) A művészet sikere attól függ, ki gyűjti, és nem attól, hogy ki csinálja.” Hans Belting: *A művészettörténet vége*, Budapest: Atlantisz, 2006. 29.

<sup>2</sup> Ennek – a szociális szempontokat is szem előtt tartó – variációit működtette például a holland és a francia állam (tartományok, városok), de a 2000-es években ezeket a kiadásokat jelentősen visszafogták.

<sup>3</sup> Egyetlen hazai példa: a küldeményművészetben emigrációját (1970) követően is aktív résztvevő, Perneckzy Géza a folyóirat-kiadványok perspektívájából önálló kötetben foglalta össze az 1968–1988 közötti két évtized alternatív művészeti áramlatait. Perneckzy Géza: *A háló*, Budapest: Héttorony, é. n. [1991]

kapitalizmus tehetséges appropriációjaként elismerő véleményektől az alkotó tevékenység helyébe lépő termelés elszemélytelenedését, elidegenedését és a kizsákmányolást, a kritikai potenciál hiányát bíráló álláspontokig terjed.<sup>4</sup>

A „lázadozó” és a „tőkés” közötti, az előbbiekhöz képest összehasonlíthatatlanul szélesebb mezőben található a professzionális művészek túlnyomó többsége. Ám ez a konszolidált, önnön státuszát alapjaiban nem megkérdőjelező, kitörni-kilengeni semmilyen irányban nem képes (vagy nem is kívánó) közeg sem érintetlen a művészetiipar előidézte változásoktól; sőt, relatív passzivitásával a leginkább elszenvedője – kevésbé drámai kifejezéssel: elviselője – az alkotói egzisztenciát érő kihívásoknak. Még a neoavantgárd fellépése, az 1960-as évek kezdetén is – mintegy a létbizonytalanságért cserébe – létezett a művész-egzisztencia szabadság-ethosza; az önmagát és életművét, ha kell, az ellenséges körülmények dacára is megvalósító, originális tudást birtokló, magányos mester ideálja. Ez a romantika – a bevezetőben Kassák példáján bemutattam – fokozatosan tovatűnt, és egyfelől a kortárs kapitalizmusnak megfelelő művészetté és művészmagatartássá, másfelől „kivonulássá”, az intézményesült globális artworld elutasításának stratégiájává alakult.<sup>5</sup>

A professzionális művészkARRIER az ezredfordulón – a többi értelmiségi specialistaéhoz hasonlóan – szabályozott egyetemi rendszerben zajlik, mely

---

<sup>4</sup> „Noha a zseni-művész letaszított is a piedesztálról, az individuális beszámíthatóság konstrukciója továbbra is a piac alfája és ómegája marad. Sztárkultuszként a művészmítosz a maga kommercializált formájában a művészeti piac legsikeresebb érvévé vált.” In: Piroshka Dossi i. m. 127. A yBa (Young British Artists) jelenség sztárjaival kapcsolatban ld. Julian Stallabrass: *High Art Lite: British Art in the 1990s*, Verso, 1999.

<sup>5</sup> Mindez hazai perspektívában: a 2010-es kormányváltás következményeképp az ideologikus, etnikai-nemzeti-konzervatív kultúrpolitika intézményesülése (Magyar Művészeti Akadémia) és a benne önmagukra ismerő művészek térfoglaló, az anyagiakat is átcsoportosító akciói következtében Magyarországon kiújult a kultúrharc és ismét megjelent a rendszerrel lojális, kárpótlást és „kánonváltást” követelő kurzusművészet. A politikai polarizáció mellett – a magyar és a globális (kozopolita) művészet szembeállításával – új életre kelt, és *etnikai-politikai dimenziót kapott* a művészettörténet által a 19. század óta magával görgetett identitásprobléma is, a nemzeti kontra transznacionális identitás dilemmája. „...[H]a a magyarországi kortárs művészet produktumain általában és összességében kérjük számon a nemzeti jelleget, a közeg-specifikus, a csak ránk, itt élőkre jellemző sajátosságokat, nem követjük-e reflexió nélkül, ahistorikusan és *a politikai következményeket figyelmen kívül hagyva* (kiemelés: A. G.) azt a művészettörténeti hagyományt, amely (...) a nemzeti jelleget, a lokális specifikumot a művek értelmezésében elsődleges magyarázó erővel ruházta fel? Persze kérdezhetnék azt is, hogy ha a nemzetek felett álló, transznacionális identitás elfogadása mellett érvelünk, nem követjük-e az avantgárd művészetet uniformizáló, mainstream-diktáló elitista univerzalizmusát? És ha igen, akkor nem védhető-e ez egy, a globalizációra etnikai szegregációval és újnacionalizmussal válaszoló világban?” Berecz Ágnes: A kilencvenes évek művészetének diszkrét bájai, Budapest: *Balkon*, 2002/1., Újraközölve: *Balkon*, 2013/10. 20. (A szöveg az első Orbán-kormány éveiben született – A. G.)

persze nem képes kizárni minden anomáliát, de alapvetően a kvalifikációk lépcsőinek bejárását, definiált tudás elsajátítását írja elő a művészek számára. És akadnak, akik további karrierjüket is elsősorban ebben az „egyetemi” közegben bontakoztatják ki. Az így kvalifikált művészek pedig az egyetemi oktatókhoz hasonlóan – szempontjaikat legitim módon megjelenítve – előadásokat, prezentációkat és gyakran hosszabb kurzusokat is tartanak, konferenciákon szerepelnek, közös szakmai vitákban vesznek részt a művészetelmélet és-történet egyéb professzionális képviselőivel. Az „utazó”, fellépti díjjal honorált (ön)prezentáció formája a kétezres években egyre elterjedtebb; a művész nem a műveit a maguk valójában, hanem azok dokumentációját és mindenekelőtt önmagát prezentálja: saját, a képzési szcénában elért pozícióját (ami elsőként abban nyilvánul meg, hogy ő van a beszélő helyzetében), és azt a know how-t, amit a művek közvetítenek. Itt persze többnyire erre az akadémiai helyzetre adaptált, exkluzív karakterű, zömmel konceptuális, szakmai diskurzust generáló munkákról van szó, és általánosságban olyan, a művészi koncepció (verbális-személyes) képviseléséhez kötődő művészetről, amelynek azonban „hatásai ennél jóval szélesebb körűek, mivel a művészet körüli közbeszéd egészét is befolyásolják.”<sup>6</sup> A huzamosabb önprezentáció példái a vendégprofesszori szemeszterek: az elit, a műkereskedelemtől független piacon érvényesülő művészek presztízsének exportja forgószínpadszerűen cirkuláltatja a legkeresettebb szereplőket.<sup>7</sup>

A többség azonban nem ezt az „akadémiai” karriertípust követi. A rendszerint – egyre csökkenő felső limitet megengedő – korhatárhoz kötött ösztöndíjakkal és rezidenciaprogramokkal ugyan némiképp meghosszabbíthatják pályájuk

---

<sup>6</sup> „Ez a kísérettel ellátott művészet is eladható, de egyúttal függetlenedik is a kommersz piactól, mivel valójában a művész idejét fizetik meg, nem a művet.” Julian Stallabrass: A művészet ára és haszna. Ford. Hornyik Sándor. In: *A gyakorlatról a diskurzusig*. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény. Szerk. Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde, Szoboszlai János, Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elméleti Tanszék, 2012, 186–187. (V. ö. Julian Stallabrass: *Uses and Prices of Art*, in: *Art Incorporated*, Oxford University Press, 2004.)

<sup>7</sup> Az „akadémiai művészet” jelenségének elemzését ld. Howard Singerman: *Art Subjects. Making Artists in the American University*, University of California Press, Berkely, 1999.

„vállalkozás előtti” szakaszát, de ezt követően nekik is meglehetősen szűk sémákhoz kell idomulniuk. Ezek annyira közismertek, hogy itt csak egészen röviden utalok rájuk: (1) a for profit szektorba integrálódás útja<sup>8</sup> – a maga sokszor kárhoztatott buktatóival és árnyoldalaival (a termelés kényszere, az alkotói szabadság korlátozása); (2) a nonprofit szintéren történő érvényesülés útja (a kurátori kiállítások és biennálék világa, melyben a hatalomgyakorlás a szakmai kompetencia formáját ölti); (3) az előző kettő kombinációja (ez a modell a legsikeresebb, a kereskedelembe és a szakmai kánonba leginkább „beágyazott” művészekre jellemző); valamint (4) az alternatív-radikális, az (intézmény)rendszert bíráló-elutasító szcénában való részvétel lehetősége.

Ez utóbbi szcénát a műkereskedelem és a hozzá látványos és láthatatlan érdekszálakkal is kötődő nonprofit szintér strukturális, morális és legitimációs válsága hívta életre (ezekre a megfelelő termelők elemzésekor térek vissza) – tehát a mindkettővel szemben kialakult elégedetlenség és bizalomvesztés, mely rendszerkritikus politikai dimenziót kapott. Jelen gondolatmenet szempontjából leglényegesebb vonása a műtárggyal kapcsolatos szkepszis. Ezúttal nem a megformálás elutasításáról vagy a termelés időleges felfüggesztéséről van szó, hanem a műtárgy (mint luxusfogyasztási cikk) világnézeti színezetű, elvi elutasításáról. Ezzel az individuális kreativitást szociális cselekvésbe, konfliktust kezelő mediációba, konkrét (helyi) ügyek menedzselésébe, változatos közösségi aktivitásba transzponáló, a társadalmi hasznosság szempontját mindenek elé helyező citoyen magatartás talált magának megnyilvánulási formákat. Mindez némiképp a premodern társadalmak „funkcionális” művészszerének visszavételére emlékeztet. A művész-léttel hagyományosan asszociált függetlenség ma leginkább ezen a – jellemzően krónikusan forráshiányos, önkéntességen alapuló – területen bontakozhat ki; de még itt is csak relatív

---

<sup>8</sup> A rendszerváltást követő években kialakult hazai kortárs kereskedelmi galériarendszerhez számos illúzió fűződött, többek között – a művészek szemszögéből – az, hogy a szektor felfutásával, a piac folyamatos bővülésével számolva egyre többen kerülhetnek a for profit galériák művészkörébe, és ez a pozíció rendszeres forgalmat és biztos megélhetést jelent majd számukra. Negyed század elmúltával kijelenthető, hogy – eltekintve a szórványos gyakoriságú eladásoktól – ez csak igen keveseknek, néhány tucat művésznek sikerülhetett.

érvénnyel: az aktivista-társadalomtudatos kreatív gyakorlatok a projektek hatékonysága érdekében óhatatlanul bizonyos csoportfegyelmet és ideológiai konszenzus-minimumot követelnek meg.<sup>9</sup>

Látható tehát, hogy a művészetipar mechanizmusai nem csupán – ahogy korábban írtam – a rendelkezésükre bocsátott, „nyers” műtárgyakat, hanem a struktúrába belépő, majd annak különböző szintjein működő művészeket is „tovább alakítják” – vagy úgy, hogy a megfelelő megszabott funkciót optimálisan ellátni, vagy – közvetlenül illetve közvetett módon – úgy, hogy a rendszert elhagyni kényszerüljenek.<sup>10</sup>

A hamisító, mint termelő

A termelés szerkezetéből következően itt kell megemlíteni a műtárgyhamisítók tevékenységét is. Bár a hamisítvány fenomenológiája és esztétikai jellemzői történeti diskurzus tárgyai,<sup>11</sup> és az efféle produktumok műalkotás-volta nemcsak jogi értelemben, hanem teoretikus szinten is felettébb kétséges, funkció szempontjából – amíg az eredetiségüket vizsgálat alá helyező szakapparátus szűrőjén fennakadnak vagy a bűnüldöző szervek munkája nyomán lelepleződnek – a hamisítványok a tényleges műtárgyak közegében és mintájára fejtik ki hatásukat. A hamisító – a dolog természetéből következően – a szürke zónában dolgozik, produktuma viszont a köz- és szakmai nyilvánosságot kísértő és „az

---

<sup>9</sup> A 2014-es Stúdió-kiállítást (*A legtöbb – a Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület hagyományörző éves kiállítása*) közösségi-bázisdemokratikus alapon és módszerekkel megvalósító kurátor, Timár Katalin szerint az ilyen elvek szerint működő csoportok „...megtanítják a résztvevőket a kollektív döntés, felelősségvállalás és önszerveződés módozataira.” Ugyanakkor a hatékonyság érdekében „nem kell mindig mindent közösen megszavazni, hogy egy döntés valóban bázisdemokratikus legyen.” A lényeg, hogy „a szerveződés résztvevői közösen dolgozzák ki például egy ügyvivői testület döntéshozatali és felelősségi hatáskörét.” (Zsikla Mónika: Bázisdemokrácia és alternatív projektfinanszírozás. Beszélgetés Timár Katalin művészettörténésszel, *Műértő*, 2014/11., 8.) A közreműködni hajlandó Stúdió-tagságot alkalmi akciócsoporttá formáló szisztéma tehát a direkt és a képviseleti demokrácia elemeit ötvözte, és egyfajta – belülről kialakított – rendszert adott a működésnek.

<sup>10</sup> Elterjedt közbülső megoldás, melyet egy általánosítható eredményt publikáló holland kutatás összegzett: az egzisztenciális bizonytalanságban élő, önkizsákmányoló életmódot folytató, képzésükhöz képest alulfizetett művészek többsége az alkotómunka mellett egy másik, pénzkereső foglalkozást is folytat. Vö. Ruth Towse: *Market Value and Artist's Earnings*. In: Arjo Klamers (ed.): *The Value of Culture. On the Relationship between Economics and Arts*. Amsterdam: University Press, 1996.

<sup>11</sup> A téma összefoglalása magyar nyelven: Radnóti Sándor: *Hamisítás*, Budapest: Magvető, 1995.



eredeti aurájának kérdésességével szembesítő” kihívás, provokáció.<sup>12</sup> Ahogy a populáris médiában máig elevenen él a művész (és a művész-lét) romantikus mítosza, úgy a szakértőket – akár évtizedeken át – orruknál fogva vezető, zseniális sztár-hamisító és az „tökéletes hamisítvány” mítosza is hasonló népszerűségnek örvend.<sup>13</sup> A nagy hamisítók legendárium (és az őket leleplező tudós-sztároké) ugyanolyan hatást gyakorol a (populáris) médiafogyasztó közönségre, mint a sztárművészek sikereit és viselt dolgait taglaló történetek: segít felidézni, elevenen tartani és népszerűsíteni a tömeg tudatában rendre elhalványuló általános „művészetgondolatot.” A művészet nagyszerűségének és értékevidenciájának a közönséget (és a szintér önreflexióra képtelen szereplőit is) átható – bármily tagolatlan és körvonalazatlan – meggyőződése vagy vélekedése politikai jelentőséggel bír, hiszen ezen a primer szinten legitimálja „a művészetet” és egyidejűleg, közvetve a művészettel összefüggésbe hozott különböző jelenségeket is.<sup>14</sup> Ugyanakkor – érthető módon – a bőven dokumentált, mesés elemekkel gazdagított esetek mellett meglehetősen kevés szó esik a hamisítás monoton hétköznapijairól, és ez a szektor, ha volumenét

---

<sup>12</sup> Piroschka Dossi i. m. 148.

<sup>13</sup> Az utóbbi években a legnagyobb és közismert Beltracchi-ügy mellett egy 2013-as német eset: egy nemzetközi banda nagy számban hamisított orosz avantgárd műveket (<http://artportal.hu/magazin/mugyujtes/ujabb-sulyos-festmenyhamisitasi-botrany-nemetorszagban>). Ezzel kapcsolatban 2014 őszén három gyanúsított ellen emeltek vádat (<http://www.spiegel.de/spiegel/vorab/anklage-gegen-kunstbetrueger-a-991450.html>). Amerikában is 2013-ban kulminált egy, az absztrakt expresszionistákat érintő ügy, ami a Knoedler Galéria bezárásához vezetett. A műveket a galériának eladó kereskedőt elítélték, a hamisító egy kínai festő, aki az USA-ban élt, de az ügy kirobbanása után rögtön visszatért Kínába (<http://artportal.hu/magazin/mugyujtes/tovabb-gyuruzik-a-hamis-absztrakt-expresszionistak-ugye>). Egy 2014-es német példa: vélhetően egy restaurátorról van szó, aki régi mesterek műveit hamisította (<http://artportal.hu/magazin/nemzetkozi/itt-a-legujabb-nemet-festmenyhamisitasi-botrany>). (A legtöbb eset klasszikus modern és kortárs mesterekhez kapcsolódik.) Az USA-ban 2014-ben került börtönbe egy öntőműhely-tulajdonos, aki Jasper Johns rábízott öntőmintái segítségével állított elő és értékesített illegális példányokat ([http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2014/10/16/foundry-owner-sentenced-over-fake-jasper-johns-works/?\\_php=true&\\_type=blogs&ref=design&r=0](http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2014/10/16/foundry-owner-sentenced-over-fake-jasper-johns-works/?_php=true&_type=blogs&ref=design&r=0)). Az USA-ban emeltek vádat egy Pollock és De Kooning hamisítványok értékesítésével foglalkozó férfi ellen is ([http://www.nytimes.com/2014/12/02/nyregion/seller-of-art-fakes-pleads-guilty-to-wire-fraud.html?\\_r=2](http://www.nytimes.com/2014/12/02/nyregion/seller-of-art-fakes-pleads-guilty-to-wire-fraud.html?_r=2)). Egy szerb bűnszövetkezet pedig Bécsben árult hamis Picassókat ([http://news.artnet.com/in-brief/gang-sells-fake-picassos-from-vienna-cafe-2-105044?utm\\_campaign=artnetnews&utm\\_source=091714daily&utm\\_medium=email](http://news.artnet.com/in-brief/gang-sells-fake-picassos-from-vienna-cafe-2-105044?utm_campaign=artnetnews&utm_source=091714daily&utm_medium=email)). Kiderült, hogy a magyar származású hamisítót, de Hory-t is hamisítják ([http://news.artnet.com/market/fake-monet-forgeries-hit-auction-block-153535?utm\\_campaign=artnetnews&utm\\_source=110414daily&utm\\_medium=email](http://news.artnet.com/market/fake-monet-forgeries-hit-auction-block-153535?utm_campaign=artnetnews&utm_source=110414daily&utm_medium=email)). Egy hazai, magyar mestereket (elsősorban Rippl-Rónai műveket) érintő ügy bírósági szakaszban van, a per 2015. januárban folytatódik (<http://www.police.hu/hirek-es-informaciok/legfrissebb-hireink/bunugyek/vademelesi-javaslat-a-kaposvari-mukincskereskedo>).

<sup>14</sup> Hans Belting: The Fetish of Art in the Twentieth Century: The Case of the Mona Lisa, *Diogenes* 46, 1998.

tekintve nem is vetekedhet az eredeti<sup>15</sup> műtárgyak termelésével, de akut problémát képez. A legnagyobb, az egyetemes (valójában nyugati dominanciát tükröző) művészettörténet konszenzuális narratívájába illesztett mesterekhez képest sokszorosan kisebb kockázatot (igaz, kisebb bevételt is) jelent a többnyire a lokális szcénákban jelentős, és azokban kanonizált, de a legismertebb, legjobban feldolgozott alkotókhoz képest kevésbé dokumentált művészek hamisítása. Az ezek ellen vívott eseti – és a fentiekhez viszonyítva visszhangtalan – küzdelem heroikus, de reménytelen – nem pusztán a tömegesség, hanem az ellenérdekeltség (hamisító, kereskedő, korrupt szakértő, gyűjtő) önmagába záródó körei miatt is. A „hétköznapi hamisítás” leleplezése azért ütközik leküzdhetetlen nehézségbe, mert a probléma – a médiában elhíresült nevezetes esetektől eltérően – megmarad a művészeti színtér belső kommunikációjában. Egy elvont szakmai-etikai elv – az eredetiség tisztelete, védelme, a szakértői és kereskedői becsület – úgy áll szemben a szereplők közös érdekével (az épp e szereplők összmunkájával esztétikai és pénzügyi értékkel előléptetett hamisítvány titkának megőrzésével), hogy ez az elv nagyon jó eséllyel nem konfrontálódik általános, nyilvános és gyakorlati formában (amit a média jelenít meg) a tettükkel. A hamisítás köztudottan elítélendő viselkedés: büntető tényállás – az ezt szankcionáló jogszabályok az előbb említett általános elvet fejezik ki –, de egy újabb paradoxonként a megkérdőjelezhetetlen művészetgondolat alapján álló tömegmédia a hamisításnak, mint „nagyszerű anomáliának” kétértelmű (tudniillik bűncselekményként és ugyanakkor a művészeti intézményrendszert és reprezentánsait is próbára tevő virtusként<sup>16</sup>) történő megjelenítésével mintegy kijelöli, demonstrálja az általános elvek érvényességének határát, alkalmilag korlátozott, felfüggesztett voltát.

---

<sup>15</sup> Bár Walter Benjamin, Focillon és Kubler után ezt a jelzőt némi iróniával lehet kezelni.

<sup>16</sup> A „rászedett” szakértő és a megtévesztett múzeum sztereotípiáját – a műértés exkluzivitásából kizárt „egyszerű olvasók” komplexusaiból fakadó kárörvendését – a textusába építő legfrissebb példa a *Festett malaszt* (The Painted Word, 1975; 1984) szerzőjének, Tom Wolfe-nak legújabb lektűrje, a *Vérzivatar* (Back to Blood, 2012; 2013).

## A műtárgy, mint termelő

Röviden számot kell vetni az „alkotóját vesztett” műtárggyal, *mint termelővel*. Az elhalt művészek produktumai (köztük mindenekelőtt a művészettörténet klasszikusai) ugyanis hasonló – olykor még alkalmasabb – „nyersanyagot” képeznek a művészetipari felhasználás számára, mint az élő alkotók rendelkezésre bocsátott művei. A bennük megtestesülő – valójában számottevő energiákkal, esetenként évszázadok munkájával kiérlelt – megkérdőjelezhetetlen szellemi és pénzügyi érték bázisára új hozzáadott-érték típus építhető: a kommunikációs érték. Közhely: a műtárgyban koncentrálódik alkotója és önnön története, a reflexiók és referenciák időben kibontakozó hálózata. A kommunikációs értéket a műtárgyból „kinyerő” (más nézőpontból: beletápláló) marketing mintegy zárójelbe teszi ezt a gazdagságot, és szabadon felhasználható „garanciakészletként” alkalmazza. A paradoxon az, hogy éppen ez a bázis adja meg a lehetőséget, teszi alkalmassá a műtárgyat arra, hogy a marketing alanyaként „újrahasznosított” formájában is termelőerővé váljon. Ez az új potenciál azonban a műtárgytól elidegenedett kommunikációs mintázatokat (termékeket) hoz létre, hiszen a művek ilyenkor a marketingcélok – médiavisszhang, látogatószám növelés – eléréséhez pusztán instrumentumként tételeződnek.

## A nonprofit szféra csúcsintézményei

Itt előljáróban ismét egy megszorítással kell élni: a szóban forgó európai „nonprofit” nagyintézmények működése gazdasági szempontból számos változáson ment keresztül az utóbbi két-három évtizedben. Az ingatlan- és építési lobbik érdekeit kifejező, a decentralizált, a régiók érdekérvényesítő erejét nem korlátozó államokban (Németország, Spanyolország és részben Ausztria, Olaszország, Franciaország) a városmarketinggel is fuzionáló nyugat-európai múzeum- és Kunsthalle-alapítási boom lehanyatlásával – és a kétezres évek derekától elhúzódó pénzügyi válság következtében – a fokozatosan apadó

közpénzek, állami költségvetési támogatások időszaka köszöntött be. Párhuzamosan ezzel csökkent a magán- és céges hajlandóság a szponzorációra és mecenatúrára is. Az intézményeket fenntartóik (Európában jellemzően államok és önkormányzatok) takarékos, racionális működésre, a kiesett források önerős pótlására, bevétel-orientált gazdálkodásra, vállalkozásra – tehát a kapitalista cégek mintájára történő szigorú gazdálkodásra – kényszerítették.

A takarékossgot és hatékony közpénzkezelést megkövetelő elvárások azonban már korábban, a kilencvenes években megfogalmazódtak.<sup>17</sup> A válság általánossá és visszafordíthatatlanná tette ezt a folyamatot: a klasszikus nonprofit struktúrájú intézmények „céges” szervezettséget és mentalitást kezdtek mutatni – azzal a különbséggel, hogy az így keletkező bevételeiket nem klasszikus profitként kezelték, hanem rendre visszaforgatták szakmai tevékenységükbe. Megjelentek a menedzser-igazgatók,<sup>18</sup> a szervezeti struktúrában fontos szerepet kaptak a pályázatírók és a szponzorkeresők (a fund-raising specialisták), a marketing- és a PR szakemberek pedig egyre nagyobb hatalomhoz jutottak az intézmények stratégiájának és policyjának meghatározásában. A „látogatóbarát múzeum” ideológiája jegyében az intézmények különböző, a szakmai tevékenységhez szorosan nem kapcsolódó, vonzónak tartott extra szolgáltatásokat vezettek be (kávézó, étterem, szuvenír-shop, gyermekmegőrző, pelenkázó, stb.) Ide tartoznak továbbá a különböző „kulturházi” funkciók (például társzművészeti estek, szórakoztató programok), valamint a protokollcélú rendezvények, melyek – a hozzáférés és a tudásmegosztás narratívája jegyében – a fogyasztónevelést, újabb fogyasztói csoportok megnyerését illetve a

---

<sup>17</sup> Ebből kezdetben számos konfliktus keletkezett. Legközelebbi – magyar vonatkozású – példaként az 1990–2000 között a bécsi modern művészeti múzeum, a MUMOK élén álló igazgató, Hegyi Lóránd esete említhető. Hegyi az előre kialakított költségvetési garanciák megszűnését és a fenntartó költségvetés hatékony gazdálkodására szorító, bevételi előirányzatot tartalmazó rendelkezéseit vezetői szuverenitása korlátozásaként értelmezte, és távozott (egyébként – mindettől függetlenül – a helyi szcéna megelégedésére) az intézmény éléről.

<sup>18</sup> Például Bécsben a Kunsthalle Wien 1996–2012 között vezető jogász–üzemgazdász–kultúrmenedzser Gerald Matt, Budapesten a 2004 óta Szépművészeti Múzeum (és újabban a Magyar Nemzeti Galéria valamint a Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum) élén álló közgazdász–kultúrbürokrata Baán László.

művészetipar produktumainak a vásárlási szokások közé történő bejuttatását, a termékek promócióját hivatottak elősegíteni.

Itt nincs mód még csak vázlatosan is érinteni az ún. „múzeumdiskurzust” – a múzeumoknak a 21. század posztfordi karakterű és digitális média meghatározta társadalmában betöltendő új szerepéről, identitásuk és prezentációik önreflektív (és önkritikus) újraformálásának szükségességéről folytatott vitát – mert témánk szempontjából az intézmények gazdasági egységek mintáját követő működése a lényeges. Bár ez a bevétel-centrikus átalakulás, mely a nonprofit szektorban – mint említettem – csak relatív, korlátozott módon ment (mehet) végbe, mégis elegendőnek bizonyult ahhoz, hogy az intézményeken belül megváltozott strukturális-hatalmi viszonyokat leképező elvi-ideológiai konfliktusokba torkolljon. Leegyszerűsítve: a látogatóbarát, tömegeket mozgósító, időszaki tárlatokra koncentráló közművelődési-szolgáltatói funkciót (és hozzá a marketinget) illetve a gyűjteményőrzésre és gyarapításra, a tudományos munkára és az állandó kiállítások fejlesztésére összpontosító feladatmeghatározást képviselő belső lobbik feszültek egymásnak. A konfliktus kezelésére számos megoldás létezik; közülük legkézenfekvőbb a két stratégiát kompromisszumos úton összeegyeztető változat,<sup>19</sup> de van példa az első stratégia (átmeneti) hegemoniájára, egyúttal a másodiknak a múzeum kommunikációjában háttérbe, a szakértői nyilvánosságba utalására. A gazdasági szempontból kiegyensúlyozott időszakok az első típust segíthetik hatalomra; amikor – Edelbert Köb, a bécsi MUMOK ex-igazgatója (ma szabadfoglalkozású művész) szerint – „a múzeumok valódi feladatáról (tudniillik a módszeres tudományos munkáról és gyűjtésről) nem beszél senki”.<sup>20</sup> Ilyenkor a köz- a

---

<sup>19</sup> Például a New York-i MoMA különösebb konfliktusok nélküli gyakorlata.

<sup>20</sup> Edelbert Köb tízéves igazgatósága (2001–2010) idején tudatosan kiélezte a szóban forgó dilemmát, és gyakran nyilvánosan is konfrontálódott a fenntartó állami bürokráciával. „...láttam, hogy tőlem a látogatószám növelését várják el, és a gyűjtemény növeléséhez pénzre van szükségem, különben egyáltalán nem tudok dolgozni. Ezért rendezek nagy kiállításokat. Most nem látható a klasszikus modern művészet, mert Erwin Wurm kiállítása van fent és Franz Gertsch-é. (Az interjú 2006 novemberében készült – A. G.) Ez ellenkezik az elveimmel, de az idők szavát nekem is meg kell hallanom – látványos kiállításokra van szükségem és látogatókra. Ha akarom, van kétszázötvenezer látogató. De ily módon műcsarnok leszünk, nem pedig múzeum. (...) Azt akarom, hogy a látogatók száma még egyszer növekedjen, tíz-husz százalékkal, hogy azt mondhassam, én is meg tudom ezt

támogatói és a szponzorpénzek könnyebben mobilizálhatók a nagy intézmények költséges programjának megvalósítására, kisebb a társadalmi nyomás a források elosztásakor, továbbá konszolidált kultúrafogyasztók tömege jelentkezik vásárlóerőként a művészetipar termékeinek piacán. Utóbbi nem pusztán a várható bevétel miatt fontos, hanem a megkérdőjelezhetetlenül magas színvonalúnak tartott kultúrjavakhoz való hozzáférés, a „társadalmi részvétel” pozitív szociálpszichológiai hozadéka szempontjából is.

A válságidőszakokban leginkább a demokráciadeficitől szenvedő államokban találhatunk példát arra, hogy a presztízsszemponthoz és a művészetgondolat pozitív auráját kisajátító identifikáció politikai hasznát a gazdasági racionalitás elébe helyezték. Ha a hazai múzeum-negyedre, a Liget Budapest projektre gondolunk, ott a partikuláris (céges, beruházói) gazdasági és a remélt politikai (hatalmi reprezentáció, kulturális imázs-teremtés) érdekek felülírják a város korszerű közösségi, környezeti, infrastrukturális, revitalizációs alakításának és az arra valóban rászoruló múzeumok ésszerű elhelyezésének lehetőségét. Az új – vagy sokkal racionálisabb megoldásként: a kulturális céllal revitalizálandó épületek (Budapestben sok százezer négyzetméternyi köztulajdonban lévő, alkalmas, múzeumi funkcióra adaptálható épület található) tervezését meg kellett volna előznie a projektbe vont intézmények hosszú távú szakmai stratégiája kidolgozásának. A különböző érintett szakmák – urbanisták, tájépítészek, művészettörténészek – számtalan érvet és alternatív javaslatot dolgoztak ki az elhibázott, pénznyelő, irracionális és megalomániás tervvel

---

csinálni, ezt mindenki meg tudja csinálni. Tudom, mit akarnak látni az emberek és tudom ezt nyújtani. (...) Egy modern múzeumigazgatótól azt várják el, hogy elsősorban menedzser legyen, stratégia. (...) A múzeumot tehermentesíteni kell, ki kell vonni a látogatók körüli versengésből. Van elég kiállítóhely, amely ezt csinálja. A források mindeközben annyira szűkek, hogy valódi múzeumi munka, kutatómunka alig lehetséges. A kiállítások költségei is állandóan nőnek. Véleményem szerint ez egy negatív tendencia, ez a kiállítási cirkusz. Abszurdnak tartom, ha az összes pénz a szállításra és a biztosításra folyik el. Egy olyan kiállítás, mint az Yves Klein (a tárlat 2007-ben volt a MUMOK-ban – A. G.), manapság alig kifizethető, hatszázezer és másfél millió euró közötti összegbe kerül, ezért szükség van ennyi meg ennyi látogatóra. Marketing, marketing, plakátfelületek, reklám, és a legjobb, ha a kiállítást öt másik múzeummal csinálod. Nincs tudományos munka, csak szervezés, mert a tudományos munkára nincs embered sem. Egy vándorcirkusz lettünk, amely teljesen elfajult. De ez nem az én feladatom.” („A múzeumigazgató olyan, mint a mókus a kerékben”. Edelbert Köbbel, a bécsi MUMOK igazgatójával beszélget Kókai Károly, *Balkon*, 2006/11–12., [www.balkon.hu/2006/2006\\_11\\_12/02edelbert.html](http://www.balkon.hu/2006/2006_11_12/02edelbert.html)) Véleményével Köb nem volt egyedül; kollégája, a bécsi iparművészeti múzeumot, a MAK-ot 1986–2011 között igazgató Peter Noever ismert mondása: „A magas nézőszám: perverzio.”

kapcsolatban,<sup>21</sup> egy bámulatra méltó módon naiv struccpolitika jegyében. Mintha nem volna mindenki – és így előttük is – világos, hogy itt a kultúra, a művészetgondolat kommunikációja csak fügefalevél – illetve előre kalkulált politikai nyereség –, a lényeg a beépítendő betonköbméter-ezrekben valamint a budai Vár reprezentatív ingatlanainak hatalmi és szimbolikus birtokbavételében rejlik. Mindez az ellenérvek érdemi cáfolat nélküli lesöprésével, és a vizionált „turisztikai fellendülés” prognosztizált, ám minden alapot nélkülöző (látogató-milliókkal kalkuláló) számaira és a hazai múzeumok égető problémáira történő hipokrita hivatkozással történik.<sup>22</sup>

A válságperiódusokban a forráshiány hatására felértékelődik a múzeumok saját szellemi tőkéje (az intézmény hagyományai, a kollekció eszmei értékei, a szakemberek tudása). A költséges időszak tárlatok száma csökken, előtérbe kerülnek az állandó kiállítások, fénysugár világít a gyűjtemény rejtett kincseire, mérséklődik a „raktárban porosodó” műtárgyakat ostromozó demagógia.

Nyilvános céges- és magángyűjtemények, privátmúzeumok

A nonprofit szektor sajátos, és a közintézmények konkurenciájának tekinthető képződményei a nyilvánossá tett nagy céges- és magángyűjtemények. Ezek létrejöttét a vállalati és az egyéni tőkét – jellemzően profitot – műtárgyak vásárlására fordító gyűjtői tevékenység alapozza meg. Ritka eset, amikor ezek a kollekciók eleve valamilyen koncepció szerint és a széles nyilvánosság számára jönnek létre; inkább a bennük akkumulálódó anyagi és szellemi értékek jutnak el idővel egy olyan „kritikus pontra”, amikor a művészeti szféra logikáját és szervezettségét követve intézményesülnek.<sup>23</sup> Ennek az átváltozásnak csak egyik

---

<sup>21</sup> A Magyar Urbanisztikai Társaság 2014. júliusban Urbanisztikai Fórumot rendezett. Az ezen elhangzott előadásokat a *Múzeum-negyed a Városligetben = elhibázott városfejlesztés!* című kiadványukban adták közre. A fórum felhívta a résztvevők figyelmét a Liget Budapest projekttel kapcsolatos politikai döntés antidemokratikus, aránytalan és célszerűtlen voltára. A projekttel kapcsolatos diskurzus az *epiteszforum.hu* oldalon követhető.

<sup>22</sup> A több éven át folytatott intenzív propaganda és a nemzetközi tervpályázat dacára a projekt kimenetele – feltehetően forráshiány miatt – legújabbban (2014 végén) bizonytalanná vált.

<sup>23</sup> Ide kapcsolódik Boris Groys – számos közismert ellenpélda alapján erősen vitatható – álláspontja, miszerint a magángyűjtők nyilvános kollekciói ma olyan művekből állnak, melyeket elég spektakulárisnak gondolnak

eleme a jogi státusz megválasztása (zömmel alapítványi formákról van szó), és a nyilvánosság (nem ritkán külön épületet emelve); legalább ilyen fontos a szakmai értelemben vett intézményesülés: tudományos igénnyel feldolgozzák és leltárba veszik a műtárgyállományt, szabályozzák a kölcsönzések rendjét, művészettörténészeket és kurátorokat alkalmaznak az anyagból rendezendő kiállítások koncepcionálására, a további gyarapodás irányának meghatározására és a kiadványok szerkesztésére. Látható tehát, hogy ezek a privát intézmények a „múzeumosodás” felé mozdulnak el<sup>24</sup> – párhuzamosan a közmúzeumok már említett „cégesedésének” folyamatával. A pluralizálódó kiállítás-kínálat terepén versenyző köz- és magánintézmények feszültségei<sup>25</sup> többnyire kezelhetők. „A piac és a gyűjtők hatalma az állam csökkenő ambícióival társítva egyértelműen defenzívába szorította a múzeumot; ebből a helyzetből hosszú távon csak egyetlen kiút létezik: együtt kell működni a magán- és céggyűjteményekkel” – nyilatkozta a konkurenciaharc kimeneteléről a korábban idézett Edelbert Köb.<sup>26</sup> Az „állam csökkenő ambíciói” kitétel kevésbé érvényes az etatista és demokrácia-deficites rendszerekre; jól látható, hogy például Magyarországon a hatalmi reprezentációra alkalmas vagy kijelölt intézmények – mindenekelőtt a mára állami „óriás-holdinggá” szervezett Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria és újabban a Magyar Művészeti Akadémia birtokába juttatott Műcsarnok – szinte korlátlan közpénzzel rendelkezhetnek, míg a vidéki múzeumhálózat krónikusan forráshiányos volta miatt évek óta súlyos válságban van.

---

ahhoz, hogy tömegeket vonzzanak – vagyis ma olyan időket élünk, amikor az „elit” és a tömeg ízlése találkozik. Boris Groys i. m.

<sup>24</sup> Az Egyesült Államokban így jöttek létre a múzeumok.

<sup>25</sup> Egy viszonylag friss példája ennek a magánalapítványi bécsi Leopold Múzeum és a városi működtetésű linzi LENTOS Kunstmuseum konfliktusa: párhuzamosan rendeztek azonos témájú, egymással konkuráló kiállítást. A *Nackte Männer* (Meztelen férfiak) 2012. október 19-től 2013. március 4-ig volt látható a Leopold Múzeumban; a *Der nackte Man* (A meztelen férfi) pedig 2012. október 26-tól 2013. február 17-ig a LENTOS-ban. Mindkét múzeum magának tulajdonította a téma kiválasztásának elsőségét. (A LENTOS kiállításának hazai művekkel kiegészített adaptációját 2013. március 23. és június 30. között bemutatta a budapesti Ludwig Múzeum is.)

<sup>26</sup> Kókai, i. m., lásd 16. jegyzet.



A döntő konfliktus azonban az intézményesült (egykori vagy különböző vegyes konstrukcióban működtetett) magán- és céges gyűjtemények hosszú távú működtetése-fennmaradása körül bontakozik ki. Szakmai és finansziális értelemben utóbb még az is súlyos nehézséget jelenthet – gúzsba köti a befogadó intézményt és korlátozza mozgásterét –, ha egy mégoly kitűnő, vitathatatlanul a legmagasabb modern-múzeumi standardnak megfelelő, nemzetközi főműveket felmutatni képes magángyűjtemény kezelésével és folyamatos prezentációjával jegyzi el magát.<sup>27</sup>

Ennél általánosabb gyakorlat, amikor a magánkollekció tulajdonosa – hogy nemes passziója eredményét végleg együtt tudhassa, s hogy áldozatvállalását egy nevét viselő művészeti intézmény (és nem feltétlenül az azt megalapozó „prózai” jövedelemforrása) őrizze meg, stb. – kezdő lendületként nem pusztán műtárgyait bocsátja rendelkezésre (ajándék vagy letét formájában), hanem a bemutatásukra alkalmas épület megépítését (átalakítását) is finanszírozza.<sup>28</sup> (Különböző konstrukciók ismertek; számos esetben a közsféra döntéshozói bocsátják rendelkezésre az ingatlant is.) A nehézség ezután következik: az új múzeumnak hosszú távon is működnie kellene; ennek – idő múltával vagy a válságperiódusokban mind kényelmetlenebb – terhe a fenntartó államra vagy önkormányzatra hárul. A finanszírozás csak az egyik feszültségforrás: a feltételek kidolgozásának korai szakaszában, a kollekció megszerzésének érdekében a fenntartó rendszerint engedékeny a tartalmi kérdésekben és ezzel az intézmény időről-időre esedékes szakmai és stratégiai megújulásának (friss kontextualizáción alapuló átrendezés, időszak kiállítások) lehetőségét ássa alá.

---

<sup>27</sup> Berlinben a Staatliche Museen zu Berlin szervezethez tartozó „nemzeti galériák” óriásholdingjába három ilyen – vitát generáló alapítású és ebből a szempontból problematikus működtetésű – múzeum tartozik: a Hamburger Bahnhof–Museum für Gegenwart–Berlin; a Museum Berggruen és a Sammlung Scharf-Gerstenberg. A kortárs múzeumi funkciót betöltő Hamburger Bahnhof a hatvanas évek avantgárdját képviselő Erich Marx- és a konceptuális művészet és Arte Povera orientációjú Egidio Marzona-gyűjtemények megvásárlása (1996 illetve 2002) után, 2004-ben – hosszú távú kölcsönzésként – befogadta az 1500 kortárs műből álló Friedrich Christian Flick-gyűjteményt is. Utóbbi bemutatása céljából – és megakadályozandó az időszak kiállítások ellehetetlenülését – hatalmas épületbővítésre kényszerült. A Hamburger Bahnhof körüli feszültség oldására Flick 2008 februárjában gyűjteményéből 166 művet a múzeumnak ajándékozott.

<sup>28</sup> Az Egyesült Államok gyakorlatában ez – valamint egy működtetési alap létrehozása – feltétele egy műtárgy-együttes befogadásának.

Az ezekből következő folyamatos konfliktusok, majd „a gyűjtők és a múzeumok közötti hatalmi harc” előbbieik felé billenő mérlege súlyos intézményi identitásproblémát vet fel. Mikor magánkollekciók „létrehozását, bemutatását, fenntartását és értékének növekedését” – politikai döntéssel – közpénzekből finanszírozzák, és „a kölcsönzők magánérdekeik eszközévé silányítják a közkölségen fenntartott múzeumokat, nemcsak a közpénzekkel élnek vissza, hanem a múzeum hitelességét és döntési jogát is kétségessé teszik, és ezáltal sérül ama szerepe, amit a piac kritikai kiigazításában és a művészetet megkoronázó instanciaként játszik.”<sup>29</sup>

A hazai kialakulatlan viszonyok között a köz- és magánszféra közötti hibridek jöttek létre, elsőként az újpesti, egykori Táncsics Bórgyárból kialakított MEO (Minőség Ellenőrzési Osztály), majd az Andrássy úti, korábban a legendás FMK-nak (Fiatal Művészek Klubja) is helyet adó villában a KOGART (Kovács Gábor Művészeti Alapítvány).

A MEO mindössze négy évig, 2001 és 2004 között működött, egy évig Bencsik Barnabás művészettörténész, kurátor művészeti vezetésével. Rendkívül erős programmal indult: nemzetközi sztároknak (Andres Serrano, Peter Greenaway, Nobuyoshi Araki) és ismert hazai művészeknek (Szűcs Attila, Nagy Kriszta x-T, Lakner Antal) rendezett kiállításokat. Az alapítók (Winkler Márton vállalkozó és Kovács Lajos műkereskedő, a Blitz Galéria tulajdonosa) eredeti szándéka szerint múzeum–kereskedelmi galéria–Kunsthalle funkciókat egyesítő intézményként működött volna, de likviditási gondok miatt beszüntette aktivitását.

A KOGART 2004-ben nyitotta meg a felújított-átalakított épületet, a KOGART Házat (KOGART Étterem, Kávézó és Rendezvényház). Művészeti aktivitását hét gyűjtemény<sup>30</sup> és a kereskedelmi céllal létrehozott (időközben gyakorlatilag

---

<sup>29</sup> Idézetek: Piroshka Dossi i. m. 67.

<sup>30</sup> Alapgyűjtemény, Kovács Gábor Gyűjtemény, Kortárs Művészeti Gyűjtemény, Csernus Tibor Gyűjtemény, Szalay Lajos Gyűjtemény, Borsos Miklós Gyűjtemény, Mészöly Miklós – Polcz Elaine Gyűjtemény.

megszűnt) KOGART Galéria<sup>31</sup> valamint a 2013 júniusában megnyílt KOGART Tihany<sup>32</sup> jelenti. Az indulásakor az alapítvány kuratóriuma mellett létrehozott, ismert szakemberekből álló, a működés stratégiai kérdéseit és a bemutatkozó kiállítás koncepcióját is kidolgozó Művészeti Tanács azonban – még a nyitás előtt – kompetenciája megkérdőjelezése és kezdetben garantált szabad döntési pozíciója korlátozása miatt lemondott.<sup>33</sup>

A KOGART belső, szakmai jellegű konfliktusa azonban szélesebb, gazdasági és művészetpolitikai kontextusba ágyazódik: a hazai nonprofit és for profit szféra tisztázatlan viszonyainak rendszerébe. Máig definiálatlan ugyanis, hogy a művészeti struktúrában mi tekinthető közfeladatnak (olyan területnek, ahonnan az állam nem vonulhat ki), és mi lehet a magántőke szerepe. Többek között a Művészetek Palotája (MÜPA) beruházás is arra lehet példa, ahogy „a for profit szféra a kulturális terület felé mozdul, és közpénzeket csatornáz át” saját térfelére; ahogy „közfeladatnak álcázott magánprojektek egyre nagyobb szeletet hasítanak ki maguknak a [művészeti] szcéna rovására”. A MÜPA létrejöttét „nem a szakmai igényből eredő nyomás lobbizta ki... hanem a beruházói érdekek”, a telek- és ingatlanspekuláció.<sup>34</sup>

„A magánosítás pozitív példjaként a KOGART-ról beszélnek, amit, ha közelről megnézünk, mind művészeti mind gazdasági vonatkozásban teljesen másról szól. Kovácsnak a MEO adta az ötletet, hogy magántőkét invesztálunk magán ingatlantulajdonba, és aztán kérjük az államot, hogy biztosítsa a működést. A

<sup>31</sup> Utolsó kiállítása az Andrássy út 108. szám alatti, ugyancsak Kovács Gábor érdekltségébe tartozó (és értékesítésre szánt) épületben 2013. január-februárban Jagicza Patrícia *Arctalanul* című tárlata volt.

<sup>32</sup> Az egykori gyógyszerházból az Új Széchenyi Terv keretében, EU-támogatással átalakított, és a KOGART által működtetett kiállítóhelyet Lévai Anikó, a miniszterelnök felesége adta át. A minden bizonnyal komoly likviditási gondokkal küzdő KOGART (Kovács bezárta a Telkiben létesített magánkórházát is) tihanyi kiállításai alkalmat adnak arra, hogy látványos gesztusokkal (államtitkári megnyitó) próbáljanak közeledni a kormányzathoz. 2014. december 30-án jelent meg a *Magyar Közlöny*-ben, hogy a KOGART fővárosi ingatlant kap használatra (a felújított Várkert Bazárban), és hozzá – az EMMI költségvetéséből – három évre évi 200 millió forint közpénzt a működésére.

<sup>33</sup> A „bel-magyar viszonyok”-ra (Kállai Ernő) szűkített perspektívájú, a közönség értetlenségére hivatkozva kortárs profiljától megfosztott KOGART élére végül súlytalan, az alapító személyes, konzervatív ízlése és taktikai megfontolásai által jól irányítható szakmai vezető került. Kovács azonban azóta is kényszeresen kompenzálja az induláskor elszenvedett presztízsvesztését. (Legutóbb: Hamvay Péter: Képmutatók – Kovács Gábor műgyűjtő trendiségről, saját útról, *HVG*, 2013. június 15., 33–34.)

<sup>34</sup> Nagy Gergely: A versenyszféra rástartol a kultúra pénzeire, *hvg.hu*, 2007. június 5. ([hvg.hu/kultura/20070604\\_bencsik\\_mupa/](http://hvg.hu/kultura/20070604_bencsik_mupa/))

MEO-ban ez ment is egy rövid ideig, aztán becsődölt. A KOGART-nak nagyobb tőkéje van, hogy fenntartsa a látszatot. A KOGART működtetésére többek között NKA pénzeket is fordítanak. Szerintem nem ez a legjobb formája a kultúra piacosításának, hogy ingatlan-bizniszeket és hozzá a goodwillt is állampénzből finanszírozzák. A logika is megegyezik a MEO-éval: kulturálisan profilírozni az ingatlan-beruházást, felvinni az ársíóját, aztán aprópénzre váltani a hasznosításban. A marketing pedig a fame, a személyes presztízs növelésén munkálkodik. Aztán, amikor az egész projektet majd eladásra kínálják, nagyobb hasznot hoz, mintha – mondjuk – irodának adták volna bérbe. És ezt a hozzáadott értéket az állam finanszírozza meg úgy, hogy az a szimbolikus többlet, amit a művészek beletesznek, semmilyen módon nem térül vissza. A KOGART esetében valójában a művészek támogatják Kovácsot – azok, akik charityből visznek oda neki alkotásokat a kiállításokra.”<sup>35</sup>

## Műcsarnokok

Egyszerre kisebb és nagyobb mozgásterük van a gyűjteménnyel nem rendelkező Kunsthalle (műcsarnok) típusú intézményeknek. Kisebb, hiszen a folyamatos működést, az időszakos tárlatok közötti aktivitást és médiafigyelmet nem biztosítja a kollekcióna épített állandó kiállítás, és nem állnak folytonosan rendelkezésre olyan emblemikus (vagy akként kommunikálható) művek, amelyek permanens prezentációja – megfelelő marketinggel – önmagában is látogatói érdeklődést generál. A gyűjtemény (a kölcsönözhető műtárgyak) hiánya a kooperatív, esetenként több helyszínre is utaztatott, költséghatékony nemzetközi kiállítás-előállításban való részvételt is megnehezíti. És nagyobb, amennyiben nem igényel forrásokat a nem létező gyűjtemény kezelése (tárolása, állagmegóvása, tudományos feldolgozása), gyarapítása, folyamatos (és időnként óhatatlanul megújítandó) prezentációja.

---

<sup>35</sup> Bencsik Barnabás előadása a *Változó paraméterek* című konferenciasorozat 4., *Az állandósult utolsó pillanat – a közpénzből fenntartott kortárs művészeti intézmények sorsa* című részén. Műcsarnok, 2007. május 25. (Hangfelvétel részlete.)

A műcsarnokok általában kisebb, mozgékonyabb stábot alkalmaznak, és gyakran foglalkoztatnak konkrét projektekre szerződöttest külső munkatársakat.<sup>36</sup> Az időszaki kiállítások kurátori koncepcionálását nem befolyásolja az intézmény gyűjteményi profilja és szakmai hagyományai is csak mérsékelten. Elvben egy új vezetés a mandátuma idején radikális fordulatot idézhet elő egy intézmény policy-jában – de többnyire csak elvben, hiszen a több évtizedes múltra visszatekintő, a véleményformáló intézmények között számon tartott Kunsthallék működésében mindig kimutatható egyféle szakmai irányultság, folyamatosság.<sup>37</sup> Mindez – az érthetően szigorúbb jogi szabályozások közé is szorított múzeumok nehézkességével szemben – nagyobb mozgásteret biztosít az ilyen típusú intézményeknek.

#### A biennále-ipar

A kiállítás-termelés sajátos, az elmúlt évtizedekben leggyorsabban növekvő volument mutató formája a biennále-ipar. Ma már világszerte több száz kisebb-nagyobb képzőművészeti biennále létezik; ezek pusztán számbavétele is szétfeszítené ennek az írásnak a kereteit. Témánk szempontjából a biennálék funkciója és az intézményi boom művészettermelésre gyakorolt hatása érdemel figyelmet.

Az ős-fenomén a Velencei Biennále, mely – az 1995-től gyakorlattá vált „központi” kurátori kiállítás mellett – ma is a nemzeti reprezentációra épül. Az utóbbi években az egykori városállamnak szinte minden pontját birtokba veszi a biennále és kapcsolt rendezvényei, valamint az erre az alkalomra időzített egyéb kiállítások, programok. A Velencei Biennále struktúrájának az utóbbi két évtizedben lezajlott változásait e dolgozat külön esettanulmányban elemzi; itt

---

<sup>36</sup> A hazai gyakorlat ettől eltér. A rendszerváltás előtti időkből fennmaradt struktúrában a Műcsarnok népes Kiállítási Osztálya számos művészettörténész-kurátort alkalmaz teljes foglalkoztatásban. Az MMA-hoz juttatott intézmény működése sem változott: az elvi okokból távozott munkatársak helyét újakkal töltik be.

<sup>37</sup> Négy ausztriai példa: a Kusthalle Krems, a Kunsthau Bregenz (KUB), valamint a Kunsthau Graz és a Grazer Kunstverein folytonosan megújuló progresszív kortárs művészeti orientációt követ. Utóbbi kettőre a Stájer Ősről írott esettanulmányban többször is visszatérek.

annyit szükséges előre bocsátani, hogy ezzel a „nemzeti alapon” (a Giardini Pubblici pavilonjai és az Arsenale területén kijelölt csarnokok mellett a város különböző pontjain bérelt kiállítóhelyeken) történő részvétellel ma már nemcsak egyedülállónak, hanem – a művészetvilág döntő kontextusának a globalizációt tekintő kritikák alapján – anakronisztikusnak is mondható. A 2000-es évek végén ez a szisztéma – amely a Velencei Biennále születésekor pozitív tendenciaként a kisebb, háttérbe szorított nemzetek önrendelkezésének jelképe (és a világkiállítások struktúrájának leképezése) volt – meghaladottnak, és a központi „kurátori” kiállítás egyre nagyobb jelentőséghez jutó, kiegyensúlyozó szerepe ellenére túléltnak, korszerűtlennek tűnt. Legújabb fejleményként azonban a nemzeti reprezentáció igényének új erőre ébredését kell regisztrálni: a résztvevő államok és az ilyen célból elfoglalt (bérelt) négyzetméterek száma évről-évre növekszik.<sup>38</sup> A folyamat hátterében egyrészt a globális gazdasági és geopolitikai változások állnak; a megerősödő ázsiai és dél-amerikai nagy országok súlyuknak megfelelő pozícióra törnek a művészetiparban is. Ugyanakkor számos, terület tekintetében kisebb – Kínához, Indiához, Brazíliához, Oroszországhoz nem mérhető –, de gazdasági és/vagy pénzügyi vonatkozásban jelentős, és politikai szisztémája szempontjából gyakran „demokráciadeficitese” tekinthető állam is felismerte a Velencei Biennáléban rejlő ország-marketing lehetőségét.<sup>39</sup>

A művészetvilág döntő hatalmi pozícióit egészen az ezredfordulóig szilárdan őrizték a nyugat-európai–észak-amerikai nagy köz- magán- és céges intézmények, műkereskedői lobbik, gyűjtők és az erre a helyzetre evidenciaként tekintő média. A kora-modernitás, de legkésőbb a 19. század végétől kezdve – a

---

<sup>38</sup> Míg 2009-ben 77, 2013-ban, az 55. biennálén már 88 résztvevő ország volt; közöttük tíz (Angola, Bahamák, Bahrein, Elefántcsontpart, Koszovó, Kuvait, Maldív-szigetek, Paraguay, Tuvalu és a Vatikán) először rendezett kiállítást. Rendszeressé vált, hogy egyes tehetős, a jelenlétüket erősen ambicionáló országok (például Kína és az Egyesült Államok) a „pavilon” mellett további kiállítási helyszíneket is bérelnek a város különböző pontjain.

<sup>39</sup> A nemzeti (országmarketing) szempontok előtérbe kerüléséről lásd Uhl Gabriella: *Kilőtték, de nem robbant fel* című előadását a Semmelweis Orvostörténeti Múzeum rendezésében a Pilla Kettő nevű rendezvénysorozatban, 2014. február 18. (<https://www.youtube.com/watch?v=11WR8rLSDgE>). Rezüméje a *Magyar Múzeumok* online magazinjában: <http://www.magyar-muzeumok.hu/blog/cikk/143>.

(művészet)történeti és intézményi változásokat követve és alakítva – fokozatosan kiépült, kikristályosodott és megszilárdult struktúra a kívül rekedtek számára egyszerre volt bevehetetlen és elfogadhatatlan. Az így kialakult centrumok–perifériák viszonyban a nyugati központok birtokolták azt a vagy a nyers gyakorlatban, vagy a szofisztikált teóriában testet öltő definitív hatalmat, amely meghatározta, melyik művészi teljesítmény számít mainstreamnek és melyik minősül provinciálisnak. Az „egyetemes” (valójában európai és észak-amerikai) művészettörténeti narratíva – és az erre hivatkozó, erejét mind nyíltabban demonstráló gazdasági, pénzügyi és kereskedelmi érdekszféra működése<sup>40</sup> – a globalizáció kontextusában és az informatikai forradalom technikai-kommunikációs körülményei közepette egyre önleleplezőbbé és egyre tarthatatlanabbá vált. A problémát felismerve ezúttal is a radikális kritika törte az utat: a kelet-európai posztszocialista országok ex-avantgárd művészei és az underground művészet értelmezésén (és menedzselésén) szocializálódott teoretikusai (IRWIN, Igor Zabel, Boris Groys, Bojana Pejic, Piotr Piotrowski) vetették fel az egyenrangú értékteremtés gondolatát, a Kelet-Európára vonatkoztatott „más hangok” legitimitásának és a régióra érvényes, kontextualizált, párhuzamos (nem hierarchikus) történeti narratíva önálló megformálásának igényét.<sup>41</sup> Kérdés azonban, hogy ez a kritikai-teoretikus indíttatású szellemi produkció – alácsorogva (trickle down) a művészetipar operatív műveleti terepére – mennyiben válhat a demokráciát és toleranciát hangoztató globális piacbővítés instrumentumává. Az így új, „glokális” (a kifejezés Dan Cameron kurátor leleménye) szemszögből leírt jelenségeket, teljesítményeket egy immár horizontális struktúrájú, dekolonizált művészeti

<sup>40</sup> Valójában kölcsönhatásról van szó: a művészetipar érdekszférái és lobbijai – gazdasági potenciáljukat érvényesítve – nemcsak pusztán alkalmazói, hanem megrendelői is lehetnek a gondolattermékeknek. A gondolattermelőkkel külön fejezetben részletesen foglalkozom.

<sup>41</sup> IRWIN: East Art Map, *New Moment Magazine* No. 20 (2002); Igor Zabel: *Essays I–II*, Ljubljana: Založba, 2006 és 2008; *Continuing Dialogues. A Tribute to Igor Zabel* (Eds. Christa Benzer, Christine Böhler, Christiane Erharder), Zürich: JRP–Ringier, 2009; Boris Groys: *Art Power*, Cambridge–London: The MIT Press, 2008; Ed. Bojana Pejic: *Gender Check: a Reader. Art and Theory in Eastern Europe*, Köln: Walther König, 2010; Piotr Piotrowski: On „Two Voices of Art History”. In. Katja Bernhard–Piotr Piotrowski (Hrsg.): *Grenzen überwindend*, Berlin: Lukas Verlag, 2006.

diskurzus közegébe kívánták illeszteni (ezzel a módszerrel megteremtve a szóban forgó közeget).<sup>42</sup> Paradox és szándékukkal ellentétes módon a kortárs művészetteória és kritika megfogalmazta – a domináns nyugati–észak-amerikai trend- és kánonformáló hatalmi központok, egyidejűleg a döntő műkereskedelmi pozíciókat is meghatározó lobbik kirekesztő illetve kolonizáló gyakorlatára irányuló – bírálatok logikailag ko incidens módon összeérnek a nemzeti reprezentáció, a „saját jogon” történő megnyilvánulások és a belső értékdefiniáló „ellenkánonok” és „ellennarratívák” megszületését szorgalmazó törekvések érvelésével. Döntő különbség azonban az előbbiek nyitottsága és az utóbbiak bezárkózó attitűdje: „...a késleltetett recepció (ti. a kortárs kritikai teóriák recepciója – A. G.) is jobb, mint a recepció majdnem tökéletes hiánya. Ez utóbbi következménye pedig terminológiai nehézségek nélkül is megnevezhető: úgy hívják, hogy frusztrált provincializmus.”<sup>43</sup> Az eltérő véleményeket és megoldásokat is befogadó, diszkurzív elméleti és kommunikációs tér fáradságos közös kimunkálása helyett<sup>44</sup> a művészetvilág számos szereplője a gazdasági és politikai erő nyelvén beszélő (Oroszország, Kína, közel-keleti olajhatalmak), ezek (relatív) hiányában az etnikai és kulturális nemzeti szuverenitásra hivatkozó érdekérvényesítés külön útjait építi ki (Törökország, Magyarország).<sup>45</sup> Az erőn és a szimbolikus közösségteremtésen nyugvó, konzervatív-nacionalista ideológiai háttérű, és az eddigi nyugati dominanciájú színtéren zajló térfoglalásokról – melyek távolról sem csupán a Velencei Biennálén érzékelhetők – ma már lehetetlen tudomást nem venni.

---

<sup>42</sup> Piotr Piotrowski: *In the Shadow of Yalta. Art and Avant-Garde in Eastern Europe 1945–1989*. London: Reaktion Books, 2009

<sup>43</sup> Berecz Ágnes i. m. 21.

<sup>44</sup> Ezt az utat ma a radikális kortárs művészet szereplői választják. Ezzel a dolgozat a Stájer Ősz kiállítás-politikájának alakulásait követő esettanulmánya foglalkozik.

<sup>45</sup> Magyarország felelevenítette a külpolitikai-külgazdasági közeledést szimbolikusan megjelenítő államközi vendégkiállítások gyakorlatát (magyar–kínai cseretárlatok), melyeken a kritikai kortárs művészettől gondosan megtisztított anyag szerepel. Törökországban pedig a globális színtéren működő kurátorok és múzeumok által keresett, társadalomtudatos művészettel párhuzamos, másik – az állam, a gyűjtők és a közönség támogatását is élvező – szcéná alakult ki, egyfajta „autentikus”, etnikai-nemzeti vonásokat mutató modernség, melyet például a budapesti Art Market vásáron is bemutatkozott ankarai Güler Sanat galéria képvisel.



A biennále-boom összetevői között a nyílt, közvetlen formát mutató nemzeti reprezentáció nem játszik a velenceihez hasonló központi szerepet, hiszen általános struktúrájuk az évente vagy más ciklusokat követve változó, mindig új szakmai-kurátori koncepciót (tematikus-koncepcionális szelekciót) részesíti előnyben.<sup>46</sup> A biennálék valójában időszak kiállítások, vagy időszak kiállítások rendszerei, ahol a „központi” kiállítás köré szervezett, és ugyancsak kurátori koncepción alapuló további tárlatok mellett szakmai rendezvények (szimpózium, artist’s talk, vita, pódiumbeszélgetés, stb.) és társasági események (partik, VIP-programok) zajlanak. Fontos marketingelemként a legtöbb biennále a város egyéb pontjain, külső helyszínre, köztérre is „intervenciót” szervez: akciók, public art és helyspecifikus munkák (többnyire plasztikai művek, installációk) vannak hivatva felkelteni a helyi, nem szakmai közönség érdeklődését. A hagyományos print-katalógusokat – a hozzáférhetőség szellemében – kezdik felváltani a digitális és netes publikációk és a közösségi oldalak. A sikeres biennálék nemcsak városi fesztivál-jellegűvé próbálják szélesíteni önnön hatókörüket, hanem egyéb lokális művészeti aktivitásokat is generálnak. Közöttük – kézenfekvő – legfontosabbak a nem biennále-szervezésű, de a biennále idejére időzített egyéb kiállítások. Kezdetben ezeket egyértelműen támogatják; a kínálat bővülése pozitív hatással van a kulturális turizmusra, utóbb a versenyhelyzet jellemzi a törzsrendezvény és a szatellitek viszonyát. A küzdelem a helyi és az odautazó közönség idejéért és a média figyelméért folyik: a biennálénak meg kell őriznie vezető pozícióját, hogy megvédje presztízsét és forrásait.

A presztízs és a forrás(felhasználás) a biennále-boom lényegi összetevőit jelentik: az ilyen rendezvények nemcsak a városmarketing és a turizmus szempontjából vonzóak, hanem először a regionális, utóbb (sikeres expanzió esetén) a globális dimenzióban is elérhető kulturális presztízsnövekedés, a művészetipar folyamatainak alakítása szempontjából is. A trend- és

---

<sup>46</sup> A kurátori hatalomgyakorlás problémáit lásd a gondolattermelőkről szóló fejezetben.

kánonformálás – a városmarketing-turizmus relációhoz hasonlóan – gazdasági következményekkel, jó esetben számszerűsíthető előnyökkel jár, ezért egy biennále forrásainak megteremtéséhez összehangolhatók a helyi politikai, céges és kulturális lobbik érdekei.

Azonban mindez nem volna lehetséges, ha a művészetipari termelés (a műtárgyak, a kiállítások, a műkereskedelem és a művészetgondolat folyamatos kommunikációja) nem mutatna világméretű dinamikus növekedést. Továbbá akkor sem, ha a helyváltoztatás, az utazás – világpolgár-életformává fejlődött formájában – nem vált volna gyakorlattá a kulturális szférában, és ha a művészeti turizmus nem volna a tehetős – és a hatékony marketing következtében vonzóvá tett eseményeken standard közönségként számításba vehető – nyugati középosztály általánosan elterjedt fogyasztói szokásává. A művészet „túltermelési” válságának gondolata az 1970-es évektől – kezdetben a korabeli avantgárd piacellenes magatartásának és retorikájának szelleme táplálta – több hullámban is felbukkant,<sup>47</sup> ám a válsághelyzetet nem a kapitalista művészeti szisztémával (mint olyannal) kapcsolatos kritika meggyőző érvrendszere vagy a szkepszis destruktív hatékonysága alakította akkor sem – és ma sem. Ahogy volumenében – és új területekre (net, digitális- és tömegmédia) is kiterjeszkedve – bővült a művészeti termelés, úgy bővült a fogyasztás is – tömeges közönséget bevonva és új vásárlói elvárásokat (rapid élmény, szórakoztatás) is akceptálva (és fordítva). A „túl sok művészet” élményét táplálhatja a tudatos rendszerkritika vagy egy általános spleen, „rossz közérzet a kultúrában” (Freud), de a valóságos – a termelőket és a fogyasztókat egyszerre érintő – válságot a gazdasági szempontból visszaeső periódusokban beszűkülő gazdasági potenciál okozza.

---

<sup>47</sup> „Manapság lényegében kultúrokológiai válságban vagyunk: a modern médiumok és a kultúripar olyan óriási mennyiségben gyártja a kulturális termékeket, hogy azt a természet ma már nem tudja kellő mértékben lebontani.” Boris Groys: Gyűjteni, gyűjtetni. In. Boris Groys: *Az utópia természetrajza*, Budapest: Kijárat, 1997. 66. A hazai irodalomban például: Beke László: A műalkotás elévülhetetlenségéről, „*R kiállítás*” katalógusa, 1970. Újraközölve: Beke László: *Művészet/elmélet. Tanulmányok 1970–1991*. Budapest: Balassi, 1994. 9–10; Pernecky Géza: Kapituláció a szabadság előtt, avagy a világ esztétizálása és a „művészet vége”. In. Pernecky Géza: *Kapituláció a szabadság előtt*, Pécs: Jelenkor, 1995. 53–170.

## Művészeti vásárok

A művészeti vásárok száma az ezredforduló óta a biennálékhoz hasonló növekedést és globális gazdasági-pénzügyi térkép átalakulását követő képet mutat.<sup>48</sup> Egy ország művészeti színterének fejlettsége intézményi térképének rétegzettségével és sokoldalúságával is leírható. A műkereskedelmi szektor hagyományos szereplői – a galériák és az aukciósházak – mellett legnagyobb presztízse a harmadik, egy adott helyi piacon nem feltétlenül létező alakzatnak: a vásároknak van. A termelői piramis részeként történő értelmezésüket nem pusztán a kereskedelem – már említett, a műtárgyakat áruvá formálni képes – potenciálja, hanem aktuális szervezeti és tartalmi felépítésük teszi indokolttá: az ugyanis, hogy egyre több elemet (tárlatszerűség, koncepcionálás, kurátori közreműködés) adaptálnak a kiállítás- és biennále-ipar területéről.

A galériás kereskedelem mindennapjaiból az aukciók kitüntetett – valójában szezonális sorozatokat képező – dramatizált-performatív pillanatai emelkednek ki. A galériás és az aukciós terület – hagyományosan – elkülönült egymástól; utóbbiak (mint a másodlagos piac szereplői) nem foglalkoztak kortárs, a műtermekből frissen kikerült művek értékesítésével és nem rendeztek kiállításokat, csak bemutatókat az aktuális árverés anyagából. Ezt a tradicionális piacmegosztást (íratlan műkereskedelmi szabályt) mondták fel az aukciósházak, amikor – agresszíven belépve az elsődleges piacra – nemcsak kortárs művészettel kezdtek foglalkozni, hanem par excellence galériás és kiállítási tevékenységbe is fogtak (gyakran kurátori tárlatokat is rendezve),<sup>49</sup> és a nem nyilvános, személyes üzletkötés módszereit is alkalmazni kezdték.<sup>50</sup> Ma, a hazai

---

<sup>48</sup> A 2015-ös évben már 83 művészeti vásárt rendeznek világszerte, közöttük az említett szempontból figyelmet érdemlő rendezvények: Art Stage Singapore; India Art Fair; Art Basel Hong Kong; Art Dubai; Art Fair Tokyo, Sao Paulo International Art Fair; Art Revolution Taipei; Art International Istanbul.

<sup>49</sup> A Sotheby's 1996-ban megvásárolta az André Emmerich galériát és 1997-ben 50%-ban bevásárolta magát a Deitch Projectsbe. 1998-ban mindkét vállalkozást felszámolta, ám 2006-ban megszerezte a Noortman Master Paintings tulajdonjogát, melyet 2013-ig működtetett. A Christie's 2007-ben a Haunch of Venison (London és Zürich) galériát vette meg, előbb Berlinben (2007), majd New Yorkban (2008) nyitott üzleteket, utóbb még egy teret Londonban (2012). 2013-ban beleolvadt a Christie's Private Sales üzletágba.

<sup>50</sup> "Once-rigid dividing walls have come tumbling down, or simply crumbled. Auction houses now regularly host selling exhibitions – in effect crossing right over into the territory traditionally held by the galleries. They also – and it was the infamous Damien Hirst sale in 2008 that boldly heralded this shift – sell primary market work,

színtéren a szerepek ellenkező irányú cseréje is bevett gyakorlat: a vegyes profilú (20. századi és kortárs művészettel foglalkozó) galériák is rendeznek árveréseket.<sup>51</sup>

A legkoncentráltabb, a legnagyobb nyilvánosságot élvező piaci erődemonstráció azonban az év nagyjából azonos hetében minden esztendőben visszatérő, elvben a teljes (a programszerűen kijelölt specifikáció – kortárs, modern, klasszikus (antik), design, stb. – szellemében meghatározott) helyi szcénát és nemzetközi versenytársaikat felvonultató műkereskedelmi vásár.

A vásárok létrehozásának motivációi sokban emlékeztetnek a biennálékkal kapcsolatban leírtakkal (regionális presztízs-növelés, a kereskedelmi folyamatok formálásának igénye, az adott szcéna, a helyi piaci szereplők helyzetbe hozása, városmarketing, turizmus). Paco Barragán „városi szórakoztató központok”-ként tekint ezekre a rendezvényekre, melyek szerinte a szabadidős tevékenység, a vásárlás és az újdonság élményének hármas kombinációja miatt sikeresek.<sup>52</sup>

A vásárformában rejlő primer gazdasági és közvetve megtérülő (intézményi és személyes network, médiafelület) előnyök, a vásár céljaira koncentrált – gyakran közpénzek felhasználását is jelentő – számottevő anyagi eszközök (bár ezek összemérhetetlenek egy kezdő, lokális rendezvény és mondjuk az Art Basel esetében) az elvben szabad piaci helyzetben is létrehozták az intézmény hatalmi struktúráját. A pénzek feletti kontroll és a résztvevők szelekciója szakmai formát ölt: a standbérletekért folyamodó galériák igényeit tekintélyes, nagy múltú

---

straight from the studio. Meanwhile, the bigger commercial galleries now stage curated exhibitions... Artists may be represented by more than one gallery, or none that all. Galleries may be trading in their artist's work on the secondary market, as well as fresh work. And the ever-accelerating spread of art fairs, which come with a level of hype reaching near-hysteria, have criss-crossed all the boundaries even further, as fair organizers commission and curate noncommercial work alongside the main bazaar.” Jan Dalley: New rules, old game. Boundaries blurred in the strange world of commercial art. *Financial Times*, 28–29. June, 2014. 1–2.

<sup>51</sup> Például: MissionArt Galéria, Pintér Antik, Biksady Galéria. Ennek oka a beszűkült piac és az árverések fetisizált pozíciója. A 2000-es években a hazai aukciós piac manipulatív, a média által is támogatott (szenzáció- és rekordhajsza) felfutása, az irracionális, mára tarthatatlannak bizonyult árak olyan kényszerképzetet keltettek, hogy (azóta is) minden potenciális eladó árverésen kívánja értékesíteni a tárgyat, azt gondolva, hogy ott összehasonlíthatatlanul magasabb árat tud elérni, mint galériás értékesítés esetében. A galériás kereskedelem visszaesése miatt mind egyre több aukció szerveződött, hiszen az azokon alkalmanként elért 10–25 %-os értékesítési arány is messze meghaladja a pangó hétköznapi forgalmat. Kivételt képez ez alól a nemzetközi standardok szerint felépített és működő, külföldi vásárokon résztvevő és perszonális vevőkört kiépítő, vezető pozíciót betöltő budapesti kortárs galériák szűk – nagyjából tucatnyi – köre.

<sup>52</sup> Paco Barragán: *The Art Fair Age*. Venice: ChArta Art Books, 2008.

és/vagy gazdasági értelemben meghatározó, az adott vásár presztízsét és vonzerejét adó állandó (visszatérő) szereplőinek számító kollégáik bírálják el. Minél erősebb egy vásár presztízse, annál nagyobb – a rendkívül magas négyzetméter-bérleti díjak ellenére – a túljelentkezés és annál kérlelhetetlenebb a zsűri.<sup>53</sup> (Mindez fordítva is áll: ugyanez a procedura csaknem formális egy kezdő, még a mennyiségi expanzió, a szakmai és média-tudomásulvétel fázisában lévő vásár esetében.<sup>54</sup>) Ugyanakkor – a folytonos alakulás és piacfrissítés, a vásárlói, látogatói és médiaérdeklődés ébrentartása érdekében – a döntéshozóknak nem érdeke a kivívott pozíciók egyszerű konzerválása. Egyensúlyozniuk kell a régi és a newcomer szereplők között; egyszerre kell biztosítaniuk a rendszer statikáját és dinamikáját: meg kell őrizniük a döntő piaci pozíciók állandóságát vagy legalábbis annak látszatát (ez a pszichés-bizalmi tényezők által is befolyásolt konszolidált üzletmenet alapkövetelménye és fogyasztói elvárás), ugyanakkor – taktikusan adagolva a konkurenciát – fenn kell tartaniuk a piac dinamikáját, a szereplők mobilitását, az új termékek felbukkanásának izgalmát. Ezen kívül – egy újabb konfliktusként – a zsűrizés során „kettős mércét” alkalmaznak: a lokális szcena standért folyamodó kiállítóival szemben (hallgatólagosan) elnézőbbek, hogy a helyi műpiac támogatását, gyűjtőit, közönségét, forrásait és média-támogatottságát megőrizték. Ez a törekvés, melynek eredményeként a helyi kiállítók közé gyakran közepszerű galériák is bekerülhetnek – ellentétben a számos, a műkereskedelem felső regiszterei számára is valóságos konkurenciát jelentő, ezért „távol tartott” vetélytárssal –, nehezen feloldható dilemmát okoz. Az általános színvonal, a „szakmai nívó” emeléséhez (amely elengedhetetlen a vezető pozíciót betöltő, és egy vásár finansziális sikerét meghatározó nemzetközi gyűjtők, céges és intézményi vásárlók megjelenéséhez) ki kellene szűrniük a

---

<sup>53</sup> A maastrichti TEFAF-on – a piacvezető régiségvásáron – egyenesen *minden kiállítandó tárgyat* elbírálnak.

<sup>54</sup> Ez kétélű fegyver; a magyar piacról a Budapest Art Fairt kiszorító Art Market Budapest esetében ez az „engedékenység” a nagyobb presztízssű hazai galériák tiltakozását váltotta ki. A színvonaltalanság ugyanis lefelé nivellál, a nemzetközi ismertséggel bíró galériák távol maradnak, és a vásár alacsony nívón konzerválódik.

vásárt mennyiségi értelemben domináló helyi galériák közül számosat, ám ezzel – a lokális szereplők érdektelenségét vagy ellenérdekeltségét kockáztatva – a rendezvény alapjait ásnák alá. A „szakmai nívó” kifejezésnél alkalmazott idézőjel arra utal, hogy ez a minőségfogalom meglehetősen relatív, ingatag és alkalmanként primer érdekek által meghatározott; ám nem nélkülöz bizonyos döntő, konszenzusos elemeket sem. Bár e kánonteremtő konszenzus természete és létrejötte sem problémátlan.<sup>55</sup>

Mindezzel párhuzamosan – és a kurátori szerep megnövekedett tekintélyének és jelentőségének következményeképp – felmerült az igény, hogy a vásárok elsődleges és döntő kereskedelmi funkcióját a kiállításiparból kölcsönzött módszerekkel némiképp leplezzék, illetve a merev, túlságosan is célratoró struktúrát megengedőbbre hangolják. A meghatározó „fizetős” galériaszelekció mellett megjelentek a vásár szervezésében rendezett tematikus, kurátori kiállítások (ezek nem rugaszkodhatnak messzire a rendezvényen megjelenő galériavilág érdekszférájától, többnyire nem mellőzhetik szabadon a galériák által képviselt művészek körét), és létrejöttek a „curated art fair” és az „art fair curator” jelenségei<sup>56</sup> – valamint a biennáléknál már említett szakmai rendezvények és városi intervenciók. A vásár tehát a műtárgy adásvételének pusztán helyszínén túl a művekben rejlő szellemi érték felmutatásának és a művészeti színtér különböző intézményi és individuális gyakorlatainak – viták és pódiumbeszélgetések a múzeumi és a privát gyűjtésről, kurátori és alkotói prezentációk – (ön)reflektív alkalma is kíván lenni.

---

<sup>55</sup> Erről lásd a Gondolattermelők című fejezetet.

<sup>56</sup> Paco Barragán kifejezései. Az érdekek kölcsönösek: “In that type of *entente cordiale* the fair benefits from the prestige, know-how and contacts of the curator. The curator, in exchange, gets access to a new curatorial platform. That’s why the critic and curator Amanda Coulson has managed VOLTA in the capacity of executive director since 2004; the former editor of Flash Art in the USA and curator at P.S.1, Andrea Bellini, joined Artissima as fair director in 2006; since 2007 Neville Wakefield has been the curator of the Frieze Projects section, overseeing projects specifically commissioned for the fair; CIRCA PR has relied on curators in its selection committee since its beginnings in 2005, as has PhotoMiami, inaugurated in 2006; and, finally, Cay Sophie Rabinowitz, a curator between 1996 and 2003 and former chief editor of Parkett magazine in USA, is artistic director of Art Basel and Art Basel Miami Beach. All of the above examples leave no doubt about the growing involvement of curators with art fairs.” In. Paco Barragán: i. m. 39.

A szakmai jelleg erősítése és a vásár strukturális nyitottsága – és az említett piaci dinamika – elősegítése érdekében kialakultak (általában kurátorokra vagy kurátor-teamekre ruházott feladatként) a részvételért folyamodó galériák közötti pozitív diszkrimináció formái. A kedvezményes bérleti díj fejében (ritkábban ingyenesen), valamilyen elv – például: egy tér/egy projekt, fiatal művészek képviselte, három évnél nem régebben működő cég, geopolitikai megfontolás (poszt-szocialista, latin-amerikai, afrikai lokáció) – alapján nyilvánossághoz juttatott galériák így az előrejutás, a mobilitás első lépcsőjére léphetnek.

A két típus, a biennále és a műkereskedelmi vásár közös jellemzőinek erősödéséhez – a párhuzamosságokat mutató szerkezeti okok mellett – az is hozzájárul, hogy a két területet ellenőrzésük alatt tartó – a formális intézményi és személyi együttműködésekben és az informális-perszonális network szintjén is kapcsolatokat kiépített – érdekközösségek és lobbik elválaszthatatlanul összefonódtak.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> A 2013-as Velencei Biennálével egy időben, a biennále hivatalos kísérő-rendezvényeként (collateral event) lehetett látni a Palazzo Contarini Polignacban az ukrán oligarcha, Viktor Pincuk alapítványa által létrehozott, 100.000 dolláros *Future Generation Art Prize* 2012-es jelöltjeinek kiállítását. A nemzetközi díjosztó zsűri tagja volt Massimiliano Gioni (a New York-i New Museum kiállítási igazgatója), a biennále aktuális művészeti vezetője is, aki a jelöltek közül hármát a központi kiállításban is szerepeltetett. A zsűri egy másik tagja, Hans Ulrich Obrist, a londoni Serpentine Gallery társigazgatója 2014-ben a bázeli Beyeler Alapítványban rendezett Hans Richter-kiállítást; az Art Baselen egy *14 Rooms* című sztár-válogatást és ő volt az Építészeti Biennále svájci pavilonjának a kurátora is. Vö. *Future Generation Art Prize @ Venice 2013* (katalógus), Kijev: PinchukArtCentre, 2013; ill. Emőd Péter: Hatalma csak a művészetnek van. Bázeli beszélgetés Hans Ulrich Obristtal. *Műértő*, 2014. július–augusztus, 15.

### III. fejezet

#### A művészetipar termelői piramisa II.

##### Gondolattermelők

##### A hozzáadott érték

Annak az expanzív folyamatnak, amelyben a művészet kitüntetett, ám marginális helyzetéből a társadalmi és gazdasági folyamatok sűrűjébe került és „tényező” lett, része a gondolattermelői pozíciók tömegessé válása is. A gondolattermelés a műtárgyak felhalmozódásához hasonló módon színes és bőséges kínálatot hoz létre a szellemi áruk piacán. A szerephalmozó sztár *personnage*-októl a csendes háttérmunkát végző, egydimenziós specialistákig; a populáris média felületeitől a szűk fogyasztói kör érdeklődésére aspiráló szakpublikációkig terjedő skálán elhelyezhető termelők és termékek mennyiségrobbanása – különösen az internet-kommunikáció dominánssá válása óta – inflációs nyomást idéz elő.

A kereskedelem termelői potenciálja – a „műteremből” kikerülő műtárgyból készterméket, árut formáló gyakorlata – kapcsán már érintettem a művészetáru egyik döntően fontos, meghatározó, a hétköznapi-elhasználandó termékektől megkülönböztető összetevőjét: szellemi hozzáadott értékét. Ezt – akár a műtárgyban adott immanenciaként tekintjük, amelyet az interpretáció mintegy kibont és nyilvánosságra hoz, akár az interpretáció által (több-kevesebb) szabadsággal megteremtett új gazdagságnak – a művészetipar egyetlen pillanatában és egyetlen művelete közben sem nélkülözheti – még akkor sem, ha ez a megkülönböztetés nem fogalmazódik meg, nem „kerül elő” minden alkalommal. Erre nincs is szükség, mivel ez az eminens szellemi státusz a teljes művészetstruktúrát (a termelők és a fogyasztók körét) meghatározó, az evidencia



néma erejével ható kontextusként folyamatosan „ki van jelentve”.<sup>1</sup> Ennek ellenére – vagy épp ezért – a műtárgyat (és utóbb a rá épült egyéb gyakorlatokat: bemutatásának és klasszifikációjának intézményeit, adásvételét, stb.) számtalan módon, célból és formákban veszik körül a gondolattermelés produktumai.

Bár a szellemi hozzáadott érték a műtárgyak specifikumaként jelentkezik, a művészetipar termékeiről általánosságban is elmondható, hogy a posztmodern kapitalizmus sajátosságait mutatják. Pascal Gielen szerint ez két momentumban ragadható meg: egyrészt esetükben (is) a használati érték helyett a szimbolikus érték dominál; másrészt létrejöttük folyamatában az immateriális munka jut döntő jelentőséghez.<sup>2</sup> Ez a két állítás azonban kiegészítésre szorul; hiszen a mai, posztmodern kapitalizmus közegében is általános gyakorlat a művészet szimbolikus értékének – változatos módszerekkel történő – „visszaalakítása” használati értékévé. Az instrumentalizáció – a művészet eszközként alkalmazása, felhasználása – leggyakrabban azonosítható céljai a piaci és a pszichoszociális manipuláció, illetve a politikai haszonszerzés.

A *piaci manipuláció* (az e célból kiválasztott műtárgyak árának forgalmazói és befektetői érdekek alapján történő nyilvános vagy informális befolyásolása) különböző technikái és trükkjei a műkereskedelemmel foglalkozó publikációk unalomig elcsépeelt témái.<sup>3</sup> A *pszichoszociális ráhatás* a művészetiparban involvált intézmények és személyek közös érdeke, mely a kritikátlan tömegmédia eszköztárának bevetésével, a valóságos gazdasági összefüggések

---

<sup>1</sup> Bár e konstans *kijelentettség* aláássák az olyan művek, melyeknek az a lényege, hogy a művészetet nehezen megkülönböztethetővé tegyék annak tárgyától. Julian Stallabrass az ebben rejlő problémát – azt, hogy a műtárgy valójában „nem rendelkezik semmilyen sajátos státusszal” és hibás az a feltételezés is, hogy „jóval sajátosabb mondanivalót hordoz magában, mint a világ többi komplex struktúrája” – a brit kortárs művész, Liam Gillick konceptuális művei kapcsán fejti ki. „Gillick munkássága a művészet szakmai diskurzusa, illetve a művészet szélesebb értelemben vett funkciója és ideája közötti feszültséget szemlélteti. Ha a professzionalizáció túlságosan előtérbe kerül, akkor alássa a művészet igényét az univerzalitás iránt (...). Ha viszont az érthetőség és az instrumentalizáció kerül túlságosan előtérbe, akkor a művészet elhatárolása a kultúra többi részétől erodálódik hasonló eredménnyel.” Stallabrass, i. m. 188–189.

<sup>2</sup> Gielen, i. m. 18.

<sup>3</sup> A témával kapcsolatban Magyarországon megjelent két könyvről ld. Andrási Gábor: *Szelet vegyenek!* (Judith Benhamou-Huet: *A művészet mint üzlet – a műkereskedelem és az aukciók világa*. Budapest: Glória, 2003. című kötetéről), *Műértő*, 2003. június, 18. és Andrási Gábor: *Titkon innen, tényen túl* (Harry Bellet: *Összeomlás fél hétkor. A műkincsipar tényei és titkai*. Budapest: HVG-könyvek, 2003. című könyvéről), *Műértő*, 2003. szeptember, 17.

anatémaként kezelésével a szektor kitüntetett pozíciójának folytonosságát erősíti meg a legszélesebb értelemben vett közvéleményben. A *politikai haszonszerzés* az etatista-szabadságkorlátozó társadalmi-gazdasági gyakorlatok előretörése idején – 9/11 és a pénzügyi krízis óta a nyugati világban illetve a nemzetállami szuverenitásra hivatkozó „külön utas” kelet-európai országokban, így Magyarországon is – a művészetet „a neoliberalizmus egyfajta pótlékaként” alkalmazza. A „cégek és az államok (...) instrumentális keresletet teremtenek a művészetre. A cégek arra akarják használni a művészetet, hogy olyan toldalékot (értelmezésemben itt a „toldalék” kifejezés a dolgozat szövegében előforduló szimbolikus illetve a hozzáadott érték fogalmaknak feleltethető meg – A. G.) erősítsenek a márkanévhez, amely reklámokkal nem érhető el; az állam pedig csökkenteni akarja általa a szabad kereskedelem romboló hatását a társadalmi kohézióra. (...) Az elmúlt évek állami igényei a művészettel szemben jól kiegészítik a céges elvárásokat, mivel mindkettőnek ugyanúgy érdeke a társadalmi nyugalom, kohézió és belenyugvás előmozdítása... (...) A művészet csak akkor tud eleget tenni az üzleti szféra és az állam instrumentális igényeinek, ha funkcióját a szabadság ideálja mögé rejti, és ha sikeresen fenntartja *kvalitatív elhatárolódását* (kiemelés: A. G.) a szabad kereskedelemről.”<sup>4</sup>

A művészet céges- és magántámogatása tehát távolról sem önzetlen charity, hanem politikai dimenziójú instrumentalizáció, ahol a nem ritkán ártalmas termékeket előállító cég „arculatát a művészet és a kultúra magas presztízsével kapcsolja össze, ezáltal finansiális függőségeket teremt és olyan politikai érdekszövetségeket alakít ki, amelyek biztosítják a vállalatnak a kívánatos mozgásszabadságot.”<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Stallabrass, i. m. 192. és 196. A „szabad kereskedelem” művészetipartól történő elválasztása magyarázatra szorul. A szerző felfogásában a művészetipar jellegzetességei „a prekapitalista időkre emlékeztetnek”; szerinte „a művészeti piac archaikus, protekcionista enklávé”, amely „immunis a neoliberalis modernizáció szelére” (...) és „státusza garantálja számára az autonómia egy fokát és a társadalmi elkülönülést...” Stallabrass, i. m. 185. Ezek után – összhangban e dolgozat gondolatmenetével – kifejti ennek az „enklávénak” tarthatatlanságát, és sorra veszi a felbomlása felé mutató tényezőket.

<sup>5</sup> Piroschka Dossi i. m. 65.

Ugyanakkor a létrehozott művészet, illetve a művészet létrehozása – még a koncept art legradikálisabb megnyilvánulásait, újabban a digitális és webre készült, sőt a performatív és társadalmi-aktivista munkákat tekintve is – nem nélkülözhet valamely objektívált megjelenést, materiális vonatkozást – ha mást nem, a művész és a résztvevők fizikai valóját, akcióban lévő testét. Ezzel együtt és ezen túl azonban – mondja Gielen – a művészet „többi része” már merőben immateriális jellegű munka eredménye: a mű akkor „van készen”, ha megtörténik a kontextualizáció, az értékelés, ha az ezeket végrehajtani hivatott múzeumi, kiállítási, kritikai, műkereskedelmi szisztéma elvégezte feladatát.<sup>6</sup> (Itt utalok vissza arra, hogy e fejezet elején – némileg elvontabb megközelítésben – a kereskedelem termelőként tételezése mellett érveltem.)

A művészetipar közegében a gondolattermelők helyzetében is változás állt be: pozíciók megsokszorozódtak és egyben relativizálódtak. Az ipari jelleg – a tömegesség és a gazdasági-kereskedelmi logikájú szervezettség – egyszerre két folyamatot generált: egyfelől a szereplők perszonalizációját (tevékenységüktől elszakítottan, önállóan is „élő”, branddé formált személyiségeket), másfelől a szerepek felcserélhetőségét és a mögöttük meghúzódó érdekviszonyok átláthatatlan céghálóvá és informális networkké szövődését. Előbbi a művész (és hamisító) sztárokhoz hasonlóan a tömegmédiá terében, a nagy nyilvánosság előtt is megjelenő, mintegy a nagyközönség előtt „színre vitt”, megjelenített gondolattermelő sztár (például Achille Bonito Oliva, Harald Szeemann, Viktor Misiano, Okwui Enwezor, Maximiliano Gioni) jelensége. Olyan metamorfózis megy végbe, mely során a szakértő, a kutató, a tudós, a kurátor a nagyközönség szemében ismeretlen, de legalábbis közömbös háttérfigurából a rivaldára lép és celebbé változik. Szakmai presztízsét és hatalmát megalapozó tevékenysége és gondolatai mediatizált és instrumentalizált formában „csorognak alá” a

---

<sup>6</sup> A felsorolt szereplők networkbe szervezett együttműködéséről: 'Deciding' Art in Global Networks. In. Gielen, i. m. 153–189.

tömegnyilvánosság különböző csatornáiba, ahol a hangsúly a produkcióról a jelentős, kivételes és sikeres személyre, az általa megjelenített tekintélyre kerül. A pozíciók halmozása és a szerepek felcserélhetősége (valaki szabadon közlekedik a nonprofit és a for profit szférák között;<sup>7</sup> továbbá egy személyben, alkalmanként vagy folyamatosan lehet hol szakértő, hol kurátor, hol zsűritag, hol kritikus, hol intézményigazgató, hol egyetemi oktató, stb.), valamint a vele járó hatalomkoncentráció joggal veti fel az összeférhetetlenség kérdését.<sup>8</sup> A kortárs kritikai művészet az érdekszférák és a rejtett személyi kapcsolathálók demonstratív-képi és szöveges rekonstruálásával jeleníti meg ezt a problémát. A szociometriai ábrákat idéző vizualizációk a szerepkonfliktusok és összeférhetetlenségek olyan érdekrendszereit tárják fel, melyek a gazdasági tényfeltáró újságírók publikációiból ismert cégvilágbeli kereszttulajdonlások alig követhető hálózatára emlékeztetnek.<sup>9</sup>

Ezek az érdekstruktúrák azonban nem valamiféle összeesküvés jegyében és nem is a pusztán szubjektív önkény alapján működnek. Belting erre vonatkozó – a perszonalizáció jelenségével nem számoló, de a műtárgyon „elvégzett” immateriális (utó)munka létét nem tagadó, ám annak fogyatkozó jelentőségét szkeptikusan szemlélő – véleménye szerint minél több tőke áramlik a művészetbe, minél több pénzt fordítanak műtárgyakra, annál kisebb a művész (mint alkotó individuum) jelentősége (a művészettörténészről és a kritikusról nem beszélve).<sup>10</sup> Ha – ezen az alapon – személy és produkció (áru) is manipulatív módon felcserélhető, behelyettesíthető, nem kapunk magyarázatot az érték kiválasztó, kánonformáló művészetipari szisztéma produktív és társadalmilag legitim működésére. Valószínűleg igaza van Perneczky Gézának,

---

<sup>7</sup> Erre a szerepkonfliktusra vonatkozólag l. e. dolgozat 50–51. oldal.

<sup>8</sup> Mindazonáltal vannak választóvonalak: Nyugat-Európában és az Egyesült Államokban a kritikus, a kurátor és az 'academic' szerepek ritkán keverednek. A hazai helyzetre némi magyarázatul szolgál a szcénák szűkös és belterjes jellege, valamint a szereplők zömére nehezedő egzisztenciális nyomás.

<sup>9</sup> A francia bureau d'études csoport 2003–2004-ben demonstrációs térképeket készített, melyeken a cégek, családok, személyek, gazdasági, pénzügyi, politikai és kulturális szervezetek egész világra kiterjedő kapcsolatrendszerét, hatalmi szisztémáját vizualizálta. *A világkormány* és *A Hálózatokkal kormányozni* című táblákon szemünk a médiából jól ismert neveket és intézményeket összekötő szájakon futhat végig.

<sup>10</sup> Belting, i. m. 28–29.

amikor – némiképp cinikusan – amellet érvel, hogy „ha már amúgy is mindegy, hogy az a művészet, amit eladunk (vagy „színre viszünk” – A. G.) jó vagy rossz, akkor hosszú távon csak a jóval érdemes foglalkozni. Növeli a hitelt, tartósítja a gazdasági növekedést.”<sup>11</sup> A „jó művészet” (ezt az ingatag és relatív érvényű fogalmat itt és most kezeljük praktikusán, evidenciaként való használatát nem firtatva) kiválasztásának bonyolult szisztémájában ezért – Belting helyzetértékelésével szemben<sup>12</sup> – továbbra is nélkülözhetetlen feladatok hárulnak a gondolattermelők különböző specialista-csoportjaira.

Az eltömegesedett művészetvilágban kardinális szerepet betöltő szelekció, a döntések mechanizmusa ugyanis nem tetszőleges kimenetelű, hanem a nyereséges kapitalista üzletmenet szempontjából optimális (vagy azt közelítő) mennyiségű és minőségű termékek és termékcsoporthok létrehozásában és kiválasztásában érdekelt. Minden, a szisztéma egésze szempontjából releváns döntés egyszerre viseli magán a hierarchikusan rétegzett művészetipari network kényszerítő-fékező – ám egyszersmind a hatalmát is megalapozó – potenciálját és a személyes invenciók és innovációk előtt alkalmanként megnyíló lehetőségek húzóerejét. Még a legfontosabb pozíciókat betöltők (a múzeum- és Kunsthalle-vezetők, a műkereskedők, a művészek, az egyéni és céges gyűjtők, a tudomány és a szaksajtó gondolattermelői csoportjaiból) sem cselekedhetnek egészen önkényesen, de a középszintű döntéshozók előtt is bőven nyílnak kreatív perspektívák. Más szavakkal: a network egyszerre „keringet” domináns-konszenzuális elemeket valamint helyi és/vagy individuális részérvényűségeket. E két komponens – a network szilárdságát és kontúrjait biztosító, statikus „kötőszövet” és a dinamikáját stimuláló „idegszálak” – érzékeny egyensúlyba teremtődik meg és (nem ritkán konfliktushelyzetet követően) alakul újjá az érdekviszonyokat megjelenítő eseti vagy folyamatszerű döntésekben. Ez az egyszerre statikus és dinamikus struktúra hol a feltétel nélküli azonosulás, hol a

---

<sup>11</sup> Perneczky, i. m. 154.

<sup>12</sup> „Okoskodva és tézisek sorát felállítva igyekszünk érvényre jutni azzal a világgal szemben, amely felett már elvesztettük a hatalmat.” Belting, i. m. 10.

sikeres érdekérvényesítés, hol a kompromisszum, hol pedig az opportunisták alku lehetőségét kínálja a benne hangsúllyal szereplőknek.

Ezek a strukturális jellemzők egybevágnak a művészeti piac egészére is érvényes kettősséggel, melyet Olav Velthuis a *stasis* (pangás, mozdulatlanság) és a *flux* (folytonos erjedés, változás) párhuzamosan létező állapotaival írt le.<sup>13</sup> Utóbbi – bár a tömegnyilvánosságot a *flux* dinamikus piaci jelenségei és eseményei sajátítják ki maguknak, ami érzécsalódást okoz – kizárólag a rendszer legfelső negyedére jellemző, és nem csorog alá az alsóbb szintekre. A csúcsszférában döntő erejű kommersziális és presztízsszemponctokat, politikai megfontolásokat a szintén tradicionális szereplői (például a művészek, a gyűjtők és a szakemberek nagy része) illegitimnek tekinti. Az előbbi – összhangban Stallabrass imént idézett „archaikus, protekcionista enklávé” meghatározásával – Velthuis a piac túlnyomó többségét szilárdan domináló állandóságként, a rendszer konzervatív vonásaként határozta meg. Ez nemcsak a fő pozíciók birtokosainak (például New York és London centrumszerepének, a Sotheby’s, a Christie’s és az Art Basel cégszervezetének) változatlanságában nyilvánul meg, hanem a galériák tömegének klasszikus működésében (néhány művész karrierjét építik a kurátorokkal, intézményekkel és a sajtóval, ami a dealer–critic szisztéma továbbélését jelenti). S bár a szavak szintjén minden „globális”, a művészetipar napi gyakorlatában továbbra is fontos tényező a lokalitás és a nemzetiség. A nem nyugati piacoknak csak egy szűk szelete „globális”; többségükben ismeretlenek a nyugat számára; s így valójában a – régi – nyugati dominanciát tekintjük globálisnak. A helyzeten alapjaiban az internet sem változtatott: sem a szakértők, sem a kurátorok hatalmát nem szüntette meg, és az általa újonnan szóhoz jutó outsiders sem tudják felülírni az establishmentet. Megmaradt tehát az elitizmus, igaz, nem ideológiai-kulturális, hanem gazdasági válfaja.

---

<sup>13</sup> Olav Velthuis i. m.

„Röviden: a változó felszín alatt a művészeti piac szerkezete alapvetően ellenálló.”<sup>14</sup>

A műalkotást hozzáadott értéként kompletté formáló immateriális munka gondolata vezette Gielen arra, hogy megkísérelje rendszerbe foglalni a műtárgyakra vonatkozó szelektív döntések háttérét alkotó értékrendszereket. Állítása szerint ugyanis létezik olyan univerzális erővel érvényre jutó értékstruktúra – ez logikailag a fentiek nyomán egyfajta *stasis*-vonásként volna értelmezhető –, amelyben a műtárgy az összekötő kapocs, és amelyre a döntéshozók networkje épül. Az általa kidolgozott, a szelekció aktusához felvonultatott műtárgyaknak hol a '*content*', hol pedig a '*context*' logikája alapján történő megítéléséből levezetett értékrendszer-mátrix<sup>15</sup> elemei azonban oly mértékben az általánosság szintjén megfogalmazottak, hogy aligha nyújthat segítséget egyes konkrét döntések elemzéséhez, háttérük megvilágításához. Ráadásul a rendszer kontúrjait feloldja azzal is, hogy átjárhatónak és flexibilisnek definiálja, működése során az elemek lehetséges kombinációjával is számol; érvényességét pedig tovább korlátozza azzal, hogy lényegének nem is összetevőit, hanem *magát a networkszerű működést* tekinti.

### Pályaív és hatáskör

Ahogy a művészek is kénytelenek akceptálni azt a többé-kevésbé kidolgozott, uniformizáltnak tekinthető pályaívet és működési formákat, amit a globális művészetiipar kijelöl számukra, úgy a gondolattermelők is főbb vonalaikban meghatározott karriert futnak be és produkciótípusokat követnek. Például a művészettörténész kutatók, a kortárművészeti kurátorok, vagy a műkereskedelmi szakértők területenként specifikus képzése és szakmai előmenetele – a nemzetközi egyetemi és művészetvilágba integrálódott (vagy

---

<sup>14</sup> Velthuis, i. m. 12.

<sup>15</sup> L. Gielen, i. m. 164. A '*content*' és a '*context*' perspektíváinak váltogatását úgy kell elképzelni, hogy ugyanaz a mű (művész) egy döntési helyzetben „tartalom” szempontjából kerülhet (vagy nem kerülhet) képbe, egy másik helyzetben pedig az adott projekt „kontextusa” szempontjából kerülhet (vagy nem kerülhet) képbe.

azzal rendszeres, eleven munkakapcsolatokat tartó) lokális oktatási szisztémákban és színtereken – alapvetően azonos képletet mutat. Az azonos kategóriákba tartozó szakemberek gondolattermékeinek formái és kommunikációjuk típusai is túlnyomó részben hasonlóak és kompatibilisek egymással – a tudományos világ követelményeinek megfelelő print és web-publikációktól a szak- és népszerűsítő könyv-, katalógus- és folyóirat-kiadáson át a személyes blogbejegyzésekig. A különféle megrendelők (tudomány, kiállításipar, műkereskedelem, média) elvárásaiból következő szabályozottság nemcsak az adott szakterület funkcionális-innovatív működésébe integrálódik, hanem hatalmi viszonyait is leképezi. A gazdasági és politikai erőviszonyok biztosítják, hogy a megrendelt gondolattermék állításai *a megrendelő érdekeinek megfelelően* működésbe lépjenek.<sup>16</sup>

Az internet relatív szabadságot biztosító, nem vagy alig szerkesztett felületei (kommentelhető nyilvános vitafórumok, közösségi és személyes blogok) az „anything goes”, a közlésstruktúra minden szegmensében a tulajdonosok, kiadók és szerkesztők (üzlet)politikája révén érvényesülő hatalom és korlátozottság meghaladásának élményét nyújtják, a megrögzült nézetek és a tekintélyek véleményének destrukciójával kecsegtetnek. Ez az autoritásokat fenyegető „relativizmus” – amellyel ma a gondolattermelés minden ágazatában számolni kell – azonban totális természetű, pró és kontra is érvényes: a „bármely álláspont bírálható” és a „minden csak egy vélemény” ugyanannak a kommunikációs helyzetnek a két oldala. Azonban a netes fórumok specializációja ma már olyan gazdag és strukturált kínálatot mutat, melyben a printmédiabeli hierarchia

---

<sup>16</sup> A mechanizmusokkal szemben erőtlen „kontroll” két – modellértékű – hazai példája: mikro-szinten egy műtárgy kereskedelmi forgalomba bocsátásakor a várható profit érdekében folytatott eredet-meghatározási processzus; makro-szinten egy kulturális nagyberuházás mögött álló építői-intézményvezetői lobbis és az ellenző urbanista, ökológus, művészettörténész csoportok vitájának kimenetele. Mindkét esetben a gazdasági erőpozíciót birtokló szereplő érdekei mellett szóló érvek döntenek: a mű eredetiségét megkérdőjelező vélemény nem kap nyilvánosságot (vagy jobb híján maga teremt magának: mint Rum Attila művészettörténész netes *Rumnaplója*: *rumnaplo.blog.hu*), míg a mű autentikusságát alátámasztó elemzések reprezentatív kiadványokban, árverési katalógusokban és marketinganyagokban szerepelnek. Az építésellenes érvek szakpublikációkban és kerekasztal beszélgetésekben, az építés melletti az építetők befolyása alatt álló, vagy naív, kritikai potenciállal nem rendelkező sajtótermékekben és a tömegmédiá változatos, a közvélemény politikai befolyásolására alkalmas fórumain jutnak lehetőséghez.



merőben más, „horizontális térben” létező formájában kel új életre.<sup>17</sup> A professzionális gondolattermelői szisztéma „fémjelzett” termékeit a radikális, outsider destrukciótól védi az a szakmai „elefántcsonttorony” is, mely – megcsappant erővel ugyan – de történeti okokból és intézményes alapon magának vindikálja a jogot a relevanciák meghatározásához. Az irrelevancia tartományába utalt, diszkreditált nézetek, ellenvélemények és bírálatok nem juthatnak be az intézményes gondolattermelés diszkurzív terébe. A romboló, pusztító konnotációjú, szalonképtelen destrukció helyett a szisztémában dívó legális módszer, a *dekonstrukció* fogalmában szimbolikusan is megjelenik a lebontani szándékozott produktum respektusa, szellemi-épített volta, és a „bontásnak” az építés inverz folyamataként, „le-építésként” tételezettsége.

A modern szellemi ember szocializációjából – a megnyilvánulás szabadságára, szakmai autonómiára, kritikai pozícióra való citoyen igényéből – fakadó pszichés és szerepkonfliktusok az említett szabályozottságban csak két módon kerülhetők el: vagy a fennálló művészeti szisztémával történő azonosulással, vagy annak radikális elutasításával. A művészetvilág egészének, vagy az éppen aktuális, a szereplő számára „játékban lévő” aspektusának reflektálatlan és kritikátlan elfogadása (evidenciaként, adottságként tekintése, pontosabban: *nem tekintése*) lehet a komfortérzést okozó tudatlanság megnyilvánulása, de lehet hipokrita vagy cinikus kompromisszum is. Jellemző – és nem ritkán anonim módon elvégzendő – feladattípusokat az áru/termék (műkereskedelmi promóciót vagy egyéb marketingcélokat szolgáló publikációk) és a médiakonformizmus (a populáris média perszonalizációs igényeinek vagy a politika megrendeléseinek teljesítése) világa kínál. Radikális elutasításnak azokat a kortárs megoldásokat tartom, amelyek *minden* érintkezést, közreműködést és közös felületet (még a

---

<sup>17</sup> „A klasszikus sajtóra jellemző szöveghierarchiák eltűnése az interneten nem jelenti azt, hogy semmilyen új hierarchia nem veszi át a helyüket.” „Az internet horizontális tér, ahol virtuálisan nagyobb a lehetősége annak, hogy bárki megjelenhessen; vagyis többféle, párhuzamos hierarchia alakulhat ki azzal kapcsolatban, hogy milyen tartalom milyen fórumon és milyen közönség számára lehet hiteles.” Az internet kritikai potenciáljának, illetve az internetes kritika problémáinak részletes kifejtését l. az idézett tanulmányban: Szilágyi-Gál Mihály: A kritikai műfaj és az internet, *Élet és Irodalom*, 2014. augusztus 1. 13.

dialogikus kritika számára biztosított platformokat is) elutasítanak a regnáló szisztéma szereplőivel, és tevékenységüket új alapokra építve, a műtárgy-előállítás helyett a társadalmi hasznosságot előtérbe helyező, független, önfinanszírozó, alulról szerveződő aktivista-közösségi gyakorlatok közegébe integrálják a művészek munkáját.<sup>18</sup> A „vegytiszta” nem tekintő-kollaboratív illetve radikális-elutasító képletek sem ritkák, az általános gyakorlat azonban az adott pozícióknak és az alkalmanként ellátandó feladatoknak megfelelően változatos formákat ölthet.

A (művészeti) gondolattermelők számára kulcskérdésként említett három „citoyen igény” közül a megnyilvánulás szabadságát (elvben és általánosságban is) garantálják a demokratikus társadalom- és államalakulatok.<sup>19</sup> A szakmai autonómiát piaci és politikai folyamatok befolyásolják. A gondolattermelés profitorientált vállalatai esetében (ide értve az önállóan, egyszemélyes „cégként” működő szellemi munkásokat is), melyek jellemzően a média, a kommunikáció és a reklám/marketing területén aktívak, ez az autonómia a vállalkozás saját és a megbízók változó érdekei mentén korlátozott. Ma már a hagyományosan nonprofit intézmények egyetlen nyugati típusú demokráciában sem kaphatnak „felmentést” a racionális gazdálkodás, a közpénzek hatékony felhasználása, a bevételszerzés (megbízások, pályázatok, támogatások) követelménye és a

---

<sup>18</sup> A globális folyamatok elutasításának retrográd (Magyarországon előszeretettel „konzervatívnak” nevezett) módját, a belső, külön „nemzeti” értékteremtés és értékrend koncepcióját nem tekintem releváns kritikának, mert egy zárt (etnikai) közösség illúziójára épül. (V. ö. Benedict Anderson: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London és New York: Verso, 1983. Revised Edition: 2006) Ám ha ez a törekvés nem a bezárkózásra, hanem ellenkezőleg: az expanzióra, a globális művészetipar fennálló hatalmi struktúráinak átrendezésére, felülírására irányul, és számottevő gazdasági, pénzügyi és politikai erővel is párosul, a „párhuzamos” művészeti rendszer modellje (Oroszország, Kína, Törökország, közel-keleti olajtermelők) komoly tényezővé válhat. A 2010 óta nálunk is kiépített, és a Magyar Művészeti Akadémia által intézményesített párhuzamos – és nemcsak pénzügyileg, de ideológiailag is támogatott – rendszer azonban csak a hasonló logikájú szisztémákkal talál politikailag is motivált (csere)kapcsolatokat.

<sup>19</sup> Az „irányított demokratikus” rendszerekben (Oroszország, Magyarország) a hatalom a politikai térhez hasonlóan kézben kívánja tartani a nyilvánosság folyamatait, ezért nyomást gyakorol a tőle független szereplőkre (intézményekre, személyekre), vagy létrehozza saját, demonstratív ideológiai műhelyként funkcionáló fórumait. Magyarországon a Magyar Művészeti Akadémia 2013. december óta negyedéves „elméleti” periodikát (*Magyar Művészet*); a Századvég Alapítvány kiadója pedig 2012-től művészetpolitikai kérdésekkel is foglalkozó „nemzetstratégiai” folyóiratot (*Nemzeti Érdek*) jelentet meg.

felmutatható, valamely specifikus módszerrel mérhető teljesítmény alól.<sup>20</sup> Az „autonóm tudomány” köz- és magánintézményeit fenntartóik tudománypolitikai direktívákkal vagy távlatos stratégiákkal irányítják, és pénzügyi elvárásokkal szembesítik. A kvázi nonprofit tudományos szférába áramló anyagiak – melyek eredete az adott tevékenységtípusnak megfelelően többféle; köz- szponzor- és magántámogatói pénzek egyaránt akadnak közöttük – illuzórikussá teszik a világtól elzárt, független műhelymunkáról még élő elképzeléseket.<sup>21</sup>

A kritikai pozícióról – a Stallabrass-paradoxon

A harmadik összetevő, témánkra szűkítve: a művészetipar rendszerében adódó kritikai pozíciók számára is dilemmákat vet fel az ezredforduló utáni környezet. Az szak-elmélet területén is aktív, a művészettörténet és -tudomány reformját sürgető kritikai teóriák<sup>22</sup> művelését és alkalmazását szükséges megkülönböztetni a konkrét, művészetkritikai praxistól – bár ideális esetben az aktuális elméletek hatása tetten érhető, eredményeik kimutathatók a „napi” kritikai gyakorlatban. A többnyire nem pusztán szak- és részproblémákat, hanem – különösen a kortárs művészet vonatkozásában – szélesebb, társadalmi és politikai dimenziókat is érintő kritikai teóriák professzionális termelésének és kommunikációjának intézményi kontextusa (állami és alapítványi egyetemi tanszékek, akadémiai kutatóintézetek) egyszerre nyújthat védelmet és inspiratív közeget, de a belterjesség, a szubkulturális elszigeteltség veszélyét is felvetheti (külső reflexiók hiánya; szaknyelvi gettó; konferenciaturizmus).

A művészetelmélet kortárs kritikai teóriái a művészetipar dimenzióihoz képest szűk körű műhelyekben keletkeznek, és termékeik alaki és nyelvi

---

<sup>20</sup> A 15. jegyzetben kifejtettekkel összhangban, az „irányított demokratikus” rendszerekben újjáépülő hivatalos művészetet képviselő intézmények (MMA) és politikailag motivált projektek (államközi cserekiállítások) e tekintetben kivételt képeznek.

<sup>21</sup> Niklas Luhmann: *Art as a Social System*, Stanford: Stanford UP, 2000. 143–145. Luhmann szerint a művészet – többek között – a jöghöz hasonlóan saját elitista működésére és annak analizésére összpontosít, és ezzel a kommunikáció „világias” alakzataitól való elzárkózását őrzi. Az így védelmezett *autonómia* akkor rendül meg, ha a művészet a termelés, a kereskedelem és velük együtt a társadalmiasult kommunikáció közegének kontextusába kerül.

<sup>22</sup> Ezek még csak felsorolásszerű említése sem lehet e dolgozat tárgya.

megformáltsága következtében csak szűk piac érdeklődésére aspirálhatnak. Mégis, e többnyire közpénzekből vagy szponzorok, mecénások biztosította forrásokból finanszírozott gondolattermelői tevékenység produktumai is „be vannak kötve” mind a termelői, mind a fogyasztói piramis áramkörébe. Egyfelől oly módon, hogy mintegy kontroll-csoportot képezve, kritikájukkal és a teóriák versenyében termelt tartalmakkal stimulálják, dinamizálják a rendszert. Másfelől pedig – a már korábban többször hivatkozott, a gazdaságból ismert „trickle down” jelenséghez hasonlóan – a magas színvonalú, napra kész, radikális kritikai-gondolati áru is óhatatlanul „alácsorog” a termelés és a fogyasztás alacsonyabb, szélesebb bázisú, immár számottevően piacképes szintjeire. A folyamat közben a termék fokozatosan átalakul: a változó elvárásoknak és megrendeléseknek (valamint a fogyasztói célcsoportnak) megfelelően leegyszerűsödik, elasztikusá, alkalmazhatóvá válik, instrumentalizálódik, másképp fogalmazva: praktikus dizájnt kap.<sup>23</sup>

A radikális kritikai teória önmagában, keletkezésétől nem túlságosan eltávolodott formájában még egy – az előzőnél lényegesebb – szempontból is csak erősen korlátozott mértékben lehet piacképes,<sup>24</sup> mert egy kardinális, a művészetipar lényegét érintő kérdésben súlyosan veszélyezteti a szektor működését. Julian Stallabrass nyomán *Stallabrass-paradoxon*nak nevezem azt a jelenséget, hogy minél többet foglalkozik a kritika a művészet háttérében meghúzódo valóságos gazdasági, társadalmi és politikai kérdésekkel, minél pontosabban írja le a színteret mozgó mechanizmusok működését, annál jobban aláássa a művészeti termékek (korábban említett) „kitüntetett” pozícióját,

<sup>23</sup> „A tömegkultúra és a médiavilága a tudományoskodó szemfényvesztésből csak egyes vezérszólamokat vesz át, hogy ezeket kulturális információkként – törzsvevői igényeit kielégítendő – rögtön el is fogyassza. A művészet esetében a diskurzus eleve túlterjed a tudományos szintén, ami miatt a téma végül mindig ellenáll a tudományos rendszerességnek.” Belting, i. m 10. A művészet belső logikáján történő „túlterjedésének” ez a gondolata összecseng Luhmann az autonómiát kikezdő termelői kontextusra vonatkozó állításával. V. ö. 20. jegyzet.

<sup>24</sup> Ha piacon a teóriákat követő-előállító akadémiai-egyetemi közeget és a teóriákra érzékeny, azokat hasznosító művészeti emberek (specialisták és érdeklődők) csoportjait értjük, egy olyan hatalmas, decentralizált szintén, mint például az Egyesült Államok, az érdeklődés (könyv)piaci vonatkozásban is számottevő. „Az új, kritikai művészettörténet amerikai sikertörténete (...) annak is köszönhető, hogy az ottani akadémiai élet kifejezetten kompetitív, és ráadásul »szolgáltató« jellegű.” (András Edit–Hornyik Sándor: Kritikai elméletek és lokalitás, *Ars Hungarica*, XXXIX. (2013), 3. 273.

és annál hatékonyabban vesz részt a művészetet övező transzcendens aura felszámolásában – végső soron közreműködik a művészeti piacon forgó áruk szellemi hozzáadott értékének destruálásában.<sup>25</sup>

A kritikai teóriákban rejlő, álláspontjaikból kibontható rendszerbírálat – mely egyszerre irányul a művészet és (többnyire implicit módon) a posztmodern kapitalizmus intézményeire – olyan következmény, amelynek tudatosítása, de még inkább: társadalmi aktivitásokká szervezése szubjektíve nem evidencia, objektíve pedig szétfeszítheti egy munkahelyi (alkalmazott-javadalmazott) státusz kereteit. A kelet-európai helyzettel kapcsolatban írta Ralf Dahrendorf: „Az értelmiség fénykora (ti. a rendszerváltás idői) csaknem olyan gyorsan leáldozik, amilyen hirtelen kezdődött. A forradalmi átalakulások hősei számára nem marad más hátra, mint visszaváltani értelmiségivé, *elkötelezett szemlélővé* – e tevékenység minden varázsával és korlátjával.”<sup>26</sup> Az azóta eltelt évek – a gazdasági és politikai elnyomás új, látható és láthatatlan formáinak tapasztalata – a pusztá szemlélői pozíció elégtelenségét mutatják; „varázs” helyett a (kritikai) értelmiségi létmód korlátai tárultak fel; társadalmi súlyának csökkenése, szubverzív gondolatainak marginalizálása vagy instrumentalizált termékként történő alkalmazása lett gyakorlattá. A piaci folyamatok egyre markánsabban érvényesülő ereje pedig akut hatalmi konfliktussá formálta a művészeti érték meghatározásának gyakorlatát: a döntési kompetenciákat hagyományosan kezükben tartó, szellemi-kulturális tőkét birtokló szakértők mellett évtizedek óta hasonló definitív potenciál összpontosul a művészetben aktív gazdasági tőkét birtokló szereplők kezében is. Emiatt a kényszerű együttélés különböző kompromisszumos megoldásai, a kétféle tőke változatos összefonódásai alakultak ki.<sup>27</sup>

A par excellence művészetkritikához kanyarodva: véleményformáló erejét elvesztve súlytalanná, következménynélkülivé vált. A hagyományos értelemben

---

<sup>25</sup> Stallabrass, i. m. 191–192.

<sup>26</sup> Ralf Dahrendorf: A szabadsághiány kísértései. Értelmiségiek a mérlegen. 2000, 2006. december, 23.

<sup>27</sup> Vö. William Grampp: *Pricing the Priceless. Art, Artists and Economics*. New York: Basic Books, 1989.

vett kritika (ezen az elitművészet tájékozott, művelt közönségét megcélzó, orientáló bírálatot értem) euroatlanti kultúrfölségre épülő, és a modernizmusban kikristályosodott kánonja az ezredfordulóra elvesztette kizárólagosságát. Olyan új, más hangok szólaltak meg – eddig „láthatatlan” régiók és csoportok képviselőiben –, amelyek e kanonizációt – autoriter, kirekesztő és kolonialista attitűdjé miatt – elutasították, és az eddigiéktől eltérő értékelési szempontokat vezettek be. A következménynélküliség egyik oka, hogy a művészetkritika a művészetipari (tömeg)termelés viszonyai között megbízók és – (tömeg)társadalmi léptékben mérve – fogyasztók nélkül maradt. A művészettermelés és fogyasztás rendszere a széleskörűen kommunikált, marketinggel is megtámogatott – vagyis mediatizált – produkciók bírálatában minden lényeges pontján ellenérdekelt. A kritika destruktív perspektívájának ebben a tömegeket megcélzó struktúrában nincs helye – és ez nem valamiféle összeesküvés folyamánya, hanem diszfunkcionalitás – az, amit korábban megbízó és fogyasztó nélküliségnek neveztem. Más szavakkal: a piacon aktív, a nagy nyilvánosság elé vitt termékek nem igénylik, előállítóik pedig negligálják, rosszabb esetben, a demokrácia kialakulatlanabb fokán el- illetve visszautasítják a kritikát. Hazai szintéről vett példák: pozícióikat egyes szereplők (igazgatók, műkereskedők) arra használják, hogy pozitív tartalmú vagy a bírálatot/bírálot lejárató ellen-közleményeket (vagy saját periodikát) jelentetnek meg, hatalmi helyzetükkel visszaélve „elbeszélgetésre” invitálják a kritikust. A hazai helyzetnek két olyan sajátossága említhető továbbá, amelyek lokális szinten még jobban gyengítik a kritikus gondolatok megszületésének és nyilvánosságra kerülésének esélyeit. Általános tapasztalat, hogy a piaci körülmények között működő – a hirdetőik igényei és a szórakozni vágyó olvasók elvárásai szerint átalakuló – nemzetközi magazinpiac a benne „beszélt” nyelv és a mindinkább zsugorodó szövegfelület következtében alkalmatlan az elemző-teoretikus-kritikai írások befogadására. (Utóbbiak ezért más – újabban egyre gyakrabban

netes – fórumokat találhatnak maguknak.)<sup>28</sup> De az hazai sajátosság, hogy a közpénzből működő magazinok között legitim szerkesztői policy lehet a kritika-mentesség (értsd: a probléma- és konfliktuskerülés) és feladatukként a népszerűsítést és az ismeretterjesztést (valójában az alig burkolt promóciót) határozhatják meg. Ugyanígy helyi jelenség, hogy múzeum és Kunsthalle művészeti folyóirat kiadója lehet (*MúzeumCafé* – Szépművészeti Múzeum és „magyar” *Flash Art* – indulásakor Műcsarnok), mert a nyilvánosságban és a piacon ez a két funkció valójában két, egymástól eltérő, összeférhetetlen szerephez kapcsolódik (kiállítás-termelés illetve annak reflexiója).

A fejlett művészetipar gyakorlata azonban ennél rétegzettebb. Áruskálája még a legszűkebb fogyasztói igényt is kielégíti; vagyis a szórakoztatás és promóció ellenkező véglete, a radikálisan kritikus, szubverzív felfogás is megjelenik benne – természetesen az adekvát léptékű nyilvánosság fórumain. Továbbá a befektetők döntéseik megalapozásához igénybe veszik a létező kritikai potenciált, a véleményformáló szakemberek színpalak mögötti háttérmunkáját, illetve igényt tartanak a produkció visszajelzés-szerű, de a tömegfogyasztók bizalmát nem megrendítő, a szakmai nyilvánosságon belül maradó bírálatára. Kérdés azonban, hogy az efféle megbízók számára végzett munka mennyire maradhat független és elfogulatlan.

Az előállítók biztos pozícióját a termelői piramis összes szintjén a termékekre és marketingjükre fordított – pénzeszközökből és kreatív gyakorlatokból álló – tőke garantálja. Ebben a tekintetben nincs különbség az autopsziába (az unikális műtárgyba) és a példa nélkülinek, sosem-voltnak minősített egyéb produkcióba – esetenként kiállításba, gyűjteménybe – vagy a művészetipari tömegtermelés alsóbb szintjén elhelyezkedő, szélesebb vásárlói rétegek számára előállított árukba fektetett tőke természete között. A művészeti színtéren ismerősebb szereplőket említve: a termelői oldalon a *mediatizált produkciót* illető kritikával szemben egyként ellenérdekelt a művész, a tulajdonos, a kereskedő (galéria

---

<sup>28</sup> Példa erre az *e-flux journal* ([www.e-flux.com](http://www.e-flux.com)).

vagy aukciósház), a művészeti intézmény (a kurátor és a többi érintett specialista), a szponzor, a mecénás és a közpénzeket újraosztó politika is. És némiképp előreszaladva: a fogyasztói oldalon is hasonló a helyzet. A nagy nyilvánosságot elérő, megszólító, a fogyasztókat elbizonytalanító kritikában ellenérdekeltek nemcsak az autopszia különböző megnyilvánulásai körül megjelenő nagy vevők és befektetők – magán- és céges gyűjtők –, hanem a „széles publikum” is. A marketingnyomással a múzeumokba terelt tömegek<sup>29</sup> az ígért szenzációs élmény, nemes szórakoztatás, szabadidős tevékenység értékeinek visszaigazolását, újbóli átélését kívánják, nem pedig az azzal kapcsolatos aggályok, problémák, anomáliák és szkepszis megfogalmazását. A vevő – érthetően – ragaszkodik az általa megvásárolt kivételes és hibátlan termék illúziójához.

A nagyobb léptékű folyamatok közegeből közelebb, a művészeti színtér szereplői közé lépve, egy újabb tendencia kibontakozását látjuk: a nagy, írásaikkal szinte „hegyeket mozgató” modernista vélemény- és kánonformáló kritikus-egyéniségek és a korszak-meghatározó erejű kritikai-szellemi fórumok hegemoniájának háttérbe szorulását, megszűnését. A Clement Greenberg vagy Pierre Restany formátumú (modernista) tekintélyek, és az *October* típusú, egy-egy korszakot meghatározó, centrális pozíciót betöltő folyóiratok helyébe – az internet felületének közhasznúvá válásával – a vélemények diverzitása és a vélemények előállítóinak megsokszorozódása lépett.<sup>30</sup> A súlyát egyre nehezebben őrző printmédia mellett és helyett a netes fórumok és a (számos esetben kritikus szellemű, független vagy annak látszó) blogok egyre nagyobb szeletet hasítanak ki a művészeti sajtó tortájából – és már nem állítható, hogy kizárólagosan a print lapok volnának a szakmai és tudományos presztízs

---

<sup>29</sup> Külön, e dolgozat kereteit szétfeszítő elemzést igényelne az a jelenség (és technikái), ahogy a látogatói tömegekkel a korábban az elit- vagy magasművészet szférájába tartozó produkciókat populáris művészetként „fogyasztatják el.”

<sup>30</sup> Mindez ugyanakkor nem befolyásolja számottevően a „színpalak mögött” zajló döntéshozatal folyamatait, amelyek beépítik, hasznosítják a kritikai potenciált.



letéteményesei vagy őrzői.<sup>31</sup> A blogok (a felszínt mindenestre érintő) demokratikus jellegéből következő – korábban már elemzett – relativizálódás, a „kommentesedés” is tovább gyengíti a hagyományos kritika pozícióját és hozzájárul a zárt, ezoterikus, akadémiai kritikai műhelyek elkülönülésének folyamatához.

Nemcsak a modernista kánon felbomlása, és a művészetipar minden szegmensében dominánssá vált gazdasági és kereskedelmi kontextus teszi problematikussá a hagyományos, mű-centrikus, esztétikai és művészettörténeti alapokon álló, formaelemző stíluskritikát, de – ha tárgyául ilyen művet/kiállítást választ – ellene munkálhat maga az elemzendő-bírálandó kortárs művészet is. Egyrészt a mai, probléma-centrikus, ún. „issue based” művészet a közlendőhöz képest másodlagosnak tekinti az alkalmazott formai, technikai és stiláris eszköztárat (a hatékony társadalmi kommunikációra helyezi a hangsúlyt); másrészt – azzal, hogy erősen önreflektív és többnyire maga is kritikus természetű – bizonyos fokig átlép a kritika területére, és egyes funkciókat átvesz tőle. (Erre a helyzetre adott válaszként – és a társadalmi aktivizmustól való elkülönülés szándékától indítva – jelent meg az *esztétikumhoz való visszatérést sürgető kritikai pozíció*,<sup>32</sup> de már a művészetipari kontextus tanulságait magába építve és annak a veszélyét is felismerve, hogy a művészeti produkció egyre elkülöníthetlenebbé válik az ún. kreatív üzletági gyakorlatoktól.) A funkcióátvétel legkézenfekvőbb esete a fentebb röviden már említett *intézménykritika*: a művészeti színtér struktúrájának, gazdasági érdekhálójának, hatalmi viszonyainak és a műtárgyak instrumentalizálódási folyamatának analízise és bírálata, mely általános rendszerkritikai perspektívát is rejt magában. Az *önreflexió* a művész identitására, önnön produkciójára és a „sajátnak tekintett” művészettörténeti folytonosságra irányulhat – márpedig ezek a tematikák hagyományosan a „külső” kritikai tekintet privilégiumai voltak.

---

<sup>31</sup> V. ö. 23. jegyzet.

<sup>32</sup> V. ö. Claire Bishop: The Social Turn: Collaboration and Its Discontents, *Artforum* 44, No. 6. (2006)

### A kurátorprobléma<sup>33</sup>

A kritikusokhoz és kritikai fórumokhoz hasonló folyamat zajlott le a „nagy (modernista) kurátorok” esetében is: a Jean Clair- és Harald Szeemann-féle korszakos jelentőségű, trendformáló vízióval rendelkező egyéniségek kora lejárt. Az ezzel a munkával együtt járó, domináns kánonképző narratívát maga mögött tudó, erőteljes ítéletalkotás (ha tetszik: kritikai szellem) és döntéshozó-szelektáló akarat – mindaz, ami ma nehezen elfogadható autoriter vonásnak tűnik – a kurátori hatalom és felelősség megosztásához vezetett. A (fő)kurátori pozíciót – hasonló narratíva híján – egyre gyakrabban oldják fel egyfajta kollektív, teamszerű, többnyire alkalmi, projektorientált „véleményközösségen” alapuló gyakorlatban. Ezzel együtt jár – pozitív megközelítésben – a nagy kiállítások megengedő-demokratikus, számos, egyaránt releváns hangot megszólaláshoz juttató, plurális-horizontális struktúrává fejlődése; negatív megközelítésben: diffúz, széteső, tetszőleges, koncepcionális egységét veszett, mellérendelt állítások halmazává alakulása. Mindez a (relatív) kurátori hatalomvesztés tünete – bár a felszínen, a közvélekedésben (és a kurátorszerep létjogosultságát megkérdőjelező művészek szemében<sup>34</sup>) autoriter pozícióról van szó –, melyben ugyanolyan súllyal esik latba a mai, magát függetlennek látó (vagy annak képzelő), demokrata értelmiségi viszolygása az erő- és hatalomkoncentráció minden formájától, és az efféle pozíciókból következő „elveszettség-érzés”: az áttekinthetetlen érdekhálókba gabalyodás, az előre kiszámíthatatlan „szempontok” érvényesülése és a kompromisszum-kényszer. Ezzel kapcsolatban talán meg lehet kockáztatni egy definitív kijelentést: minél

---

<sup>33</sup> A témához: Hans Ulrich Obrist: *A Brief History of Curating (Documents)*, Zürich: JRP-Ringier, 2008; Terry Smith: *Thinking Contemporary Curating*, New York: Independent Curators International (ICI), 2012; Paul O'Neill: *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge (MA): MIT Press, 2012; Hans Ulrich Obrist: *Ways of Curating*, London: Penguin Books, 2014.

<sup>34</sup> „Én még úgy szocializálódtam, hogy kiállításrendezők vannak, akik elmennek a műtermekbe, körülnéznek, mi a kínálat, és az adottságokból megrendeznek egy áttekintést az aktuális helyzetről, tematikáról. A kilencvenes évek óta már nem ez történik, gondoljunk akár a Documentára... Jön a kurátor, és valamilyen elképzeléséhez illusztrációkat válogat a műtermekből. Márpedig engem nem a kurátorok ízlése vagy véleménye érdekel, hanem az, hogy mi történik a szakmában, mi történik a műtermekben.” Zsikla Mónika: Az absztrakció elevensége. Beszélgetés Bak Imre festőművésszel, *Műértő*, 2014. július–augusztus, 8.

kisebb költségvetésű és hatókörű (amin itt nem a szakmai teljesítményt, hanem a produkció célcsoportjának mértékét és az ebből eredeztethető politikai instrumentalizálhatóság-potenciált értem) egy kiállítás, annál nagyobb az esélye a kompakt, befolyástól mentes, külső „megfontolások” nélküli koncepció megvalósulásának.

A kurátor kritikai pozíciója körüli feszültségek és nehézségek addig soha nem látott mértékben éleződtek ki a 2013-as *Isztambuli Biennále* körül.

Korábbi, az isztambuli esetet megelőző példa a meghíúsult 2006-os ciprusi *Manifesta 6* és azt követő, legfrissebb példa a 2014-es szentpétervári *Manifesta 10* esete. A „kortárs művészet európai utazó biennáléja”<sup>35</sup> mindkét alkalommal és helyszínen súlyos feszültséggel terhes politikai térbe pozicionálta magát. Cipruson a kurátorok az akut, megoldatlan görög–török területi viszályon kívántak túllépni a kettészakított országrészek párhuzamos játékba hozásával. Az eredmény az állami támogatás, a közpénzek megvonása lett, ami végül zátonyra futtatta a projektet. Szentpéterváron a kiállítással párhuzamosan zajló orosz–ukrán háborús konfliktus árnyalta be az előkészületeket. Az orosz szervezők – és az anyagi forrásokat biztosítók – a Szocsi Téli Olimpiához hasonlóan megpróbálnák eltüntetni a háború sötét árnyékát a kiállítás háttéréből, míg a radikális résztvevők éppenséggel erre építették volna munkáikat. A kurátor a helyzetet konszolidálni akaró megbízói és az időközben bojkottot is hirdető művészek között őrlődött, végül mediátori szerepet – és a radikális ellenzők oportunizmus-vádjait is – vállalva „megmentette” a rendezvényt.<sup>36</sup>

A „támadom a szponzorom” abszurditása 2013-ban Isztambulban abban nyilvánult meg, hogy a radikális teória alkalmazásaként megvalósítani gondolt, köztéri intervenciókra és performatív elemekre kihegyezett biennále kurátora és művészei éppen az ellen a brutális ingatlanfejlesztésekben érdekelt óriásholding ellen fordultak, mely a kiállítás főszponzora volt, és amely ellen százezres

---

<sup>35</sup> A rendezvény önmeghatározása.

<sup>36</sup> A helyzetről és kontextusáról ld. Ekaterina Degot: *A Text That Should Never Have Been Written?*, *e-flux journal*, no. 56, June, 2014., valamint Boros Lili–Uhl Gabriella: *Bojkott-dilemma*, *Műértő*, 2014. május, 1. és 9.

tömeg tüntetett a Taksim téren és a város utcáin.<sup>37</sup> Vajon hol van az a morálisan vállalható határ, amelyet egy kritikus értelmiségi még elfogadhat anélkül, hogy koncepciója az ellenkezőjébe forduljon, és miképp küzdhet épp az ellen, aki a kritikai pozícióját biztosítja?

### Szuvenir- és gadget-termelők

Ebbe a szektorba a művészeti vonatkozású emlék- és ajándéktárgyak termelői tartoznak. Termékeik a hatvanas évektől váltak általánosan elterjedtté a múzeumi világban. A skála a nagy szériában készült „eredeti” művektől (legtöbbször fotók vagy fotóalapú munkák, ritkábban sokszorosított grafikák) és az igényes, „nemes” másolatoktól a gadget-té zsugorított műtárgyakon és reprodukciókon (poszterek, képeslapok) át egészen a múzeum brandjét megjelenítő, az intézmény logóját vagy kiállításának emblematisztikus darabjait hordozó, legkülönbözőbb valóságos és pszeudo használati tárgyakig (t-shirt, íróeszköz, naptár, jegyzetömb, pohár, stb.) terjed.<sup>38</sup>

Minthogy e termékek egy részét nem kizárólag a múzeum shopjában, hanem a város – leginkább a turisták által leglátogatottabb, gyakran a múzeum tözsomszédságában található – szuvenir-boltjaiban is árusítják, a tárgyak egy részét olyan vevők vásárolják meg, akik alkalmasint be sem teszik a lábukat a múzeumba; az emléktárgy megszerzésével mintegy „kiváltva” az időrabló és költséges kiállítás-látogatást. Ezek a tárgyak – különösen az alsó árkategóriába tartozó, néhány eurós/dolláros példányok – a kiállítási intézmények szempontjából könnyen, gyorsan és beláthatatlan távolságokra is eljutó reklámhordozók; vásárlóik szempontjából pedig a látottak – a saját fotóknál egy fokkal magasabb szinten történő – szimbolikus birtoklásának eszközei és a látogatás felidézésére képes bizonyítékai. Ez utóbbi indíttatást – és a

---

<sup>37</sup> Ehhez ld. András Edit: Éles konfliktushelyzetben. (Beszélgetés Kokesch Ádámmal és Bencsik Barnabással), *Műértő*, 2013. november, 13.

<sup>38</sup> Hasonló, a tárgyat ikonikus jelre redukáló folyamat játszódott le a közismert személyekkel (Marx, Mao, Che Guevara, Einstein, stb.) jól identifikálható ideákkal, fogalmakkal is.

hagyományos gadgetek piacát – alááshatja a „selfie”-k divatja, melyek egyik legelterjedtebb változata a múzeumi termekben, mitikus műtárgyakkal a háttérben készült felvétel.

A művészeti gadget egyszersmind a globális kultúraipar jellegzetes produktuma: olyan, az autenticitás *jelét* áruba bocsátó tárgy, mely az „eredetit” egyféle élménnyel, tapasztalással helyettesíti.<sup>39</sup>

### Nyilvánosságtermelés

A termelői piramisban tovább, lefelé haladva, kiszélesedő alapjánál a művészet nyilvánosságának olyan területét találjuk, amelynek produktumai a művészetipar termékeit, a már elemzett, egyféle elvont-általánosságban létező „puszta”, művészetgondolatot (illetve általa saját vállalkozásukat is) népszerűsítik. Ehhez a tevékenységhez önálló, speciális (a média, a design, a kommunikáció, a PR és a marketing területére kidolgozott) tudást mozgósítanak, valamint a professzionális gondolattermelők által létrehozott produkciók „alácsordult”, a nyilvánosságtermelésre alkalmazott elemeit, motívumait hasznosítják. Az ezen a területen keletkező, a „művészetre hivatkozó” médiatermékek egyik fő jellemzője a tömegesség: szélesen meghatározott célcsoportok, nagy példányszámok, megkönnyített hozzáférés. Ahogy a múzeum- és kiállításipar, úgy a művészeti (vonatkozású) nyilvánosság termékei – népszerű (életmód)magazinok, website-ok, televíziós műsorok, tömegfilmek, stb. – is a korábban elérhetetlen fogyasztói csoportok bevonására törekednek. A művészeti (tömeges) nyilvánosságtermelés a művészet fogyasztását az események, élmények, látványosság, szórakoztatás jegyében kommunikálja. A perszonalizáció és a művészetvilág közkeletű mítoszainak népszerűsítése olyan – a bulvármédia által tökéletesre csiszolt – módszerek, amelyekkel a részvételre, vásárlásra, egyetértésre, elfogadásra buzdított célcsoportokban – a

---

<sup>39</sup> “It requires an origin, a place, event or relationship (or all three) of origin, pre-existing the object. This origin is a mark or ‘index’ of the individual, event or place.” Scott Lash and Celia Lury i. m. 206.

tömegfogyasztás mintájára – manipulatív vágyképek kelthetők. A perszonalizációról korábban már volt szó; az alkalmazott mítoszok: a művész (a hamisító), a szakértő, a műkereskedő, a gyűjtő mitizálása csak árnyalatnyi eltéréseket mutató, a kiválóságot, az anyagi sikert, a szenzációt mantrázó és a privát szféra dolgait kitergető narratívákban kap formát. A művészeti mítoszok tömeges kommunikációjának új típusa a perszonalizáció kettős kombinációjából áll: egyik összetevőjét a művészetvilág adja (klasszikus vagy kortárs művész- vagy műtárgy-sztár), a másikat a médiavilág (a művészeti projekthez társított, a közéletből ismert celeb). Ezzel olyan *tömegkulturális hibrid* jön létre, amely a marketinghatás érdekében egyesíti a kétféle kultuszt; az „örök értéket”, a művészeti terméket egy efemer kommunikációs potenciál segítségével forgalmazza, „adja el”.<sup>40</sup>

Az elitművészet populáris kultúraként történő elfogyasztatása valójában megőrzi a két szféra hierarchikus elkülönültségét: a múzeumokba, kiállításokra terelt és a tömegnyilvánosság termékeit vásárló, a mítoszok és számok által befolyásolt tömeg nincs befolyással a művészetipar lényegi mozgásait alakító döntésekre; részvétele nem több a vásárlónak a felkínált áruhoz való akadálytalan hozzáférésénél. Még „rálátása” is korlátozott: a művészetvilág anomáliáit, visszaéléseit (hamisítás, műkincsrablás, üzleti machinációk, korrupció) taglaló tömegpublikációkban az adott helyzetben feltárható összefüggések és a szisztéma működése helyett rendre a morálisan elítélhető személyekre kerül a hangsúly – ha nem egyenesen a kalandra: az elkövetők virtusára vagy a leleplezők bravúrára.

A művészeti tömegnyilvánosság termékeinek képi és verbális világa is a problémátlan, akadálytalan fogyasztást segíti elő: jellemzői a művészetről való beszéd leegyszerűsödése és a szókincs beszűkülése; a marketing-igényeknek

---

<sup>40</sup> Ezek a technikák közismertek, bővebb kifejtésükre itt nincs szükség, de megemlítek egy jellegzetes motívumot: a nyilvánosságtermelők a tradicionálisan a kvalitások birodalmának tekintett művészetvilágból – a mennyiségfetisizmus jegyében – kiemelik a sokkolásra és bevésődésre alkalmas számokat: műtárgyak anyagi értéke, súlya, mérete, eladási (aukciós) csúcsok, látogatói rekordok, csillagászati biztosítási összegek, példátlan kormánygaranciák.

megfelelő szlogenekben és branddé fejlesztett nevekben történő gondolkodás (a meg- és elnevezés közpolitikából ismert mágiája szerint); argumentáció helyett ismétlés (az állítások bevéssése); szcenírozott gesztusok (megnyitások, avatások, átadások, fogadások, legújabban: nyilvános ládabontások).<sup>41</sup> E termékek szerkesztése, tematikája és képi-nyelvi megformáltsága leplezetlenül (vagy alig álcázott formában) vállalja a publikációhoz fűződő megrendelői, megbízói és kiadói érdekek (primer anyagi és indirekt marketing- és presztízsszempontok) megjelenítését. A manipuláció ebben az ágazatban azért lehet példátlanul sikeres, mert a már korábban is hivatkozott közkeletű, pozitív és generális érvényű *művészetgondolat* ad menlevelet hozzá. Még a művészeti (tömeg)nyilvánosság termelői is annak tudatában (vagy hipokrita színlelésével) végzik a médiamunkát, hogy tárgyuk és témájuk, valamint a szektor szereplői a kapitalista gazdaság prózai és kíméletlen világából kiemelkedő, nemes szférát és emelkedett célokat képviselnek. A nyers érdekek és a tévképzetek (vagy a cinikus képmutatás) így ebben a művészetet érintő legszélesebb nyilvánosság-szegmensben nem csupán a lényegre érintő kritikát és a konfliktusábrázolást teszik lehetetlenné, hanem megnehezítik a valóságos tájékozódást is.<sup>42</sup>

A terméket megrendelők oldalán is hasonlóan „tudathasadásos” attitűd érvényesül: a megrendelő a maga generálta (megfizetett vagy hatalmával kierőszakolt), manipulált médianyilvánosság tartalmi elemeit, marketing-kommunikációját *valóságként* éli meg (vagy legalábbis úgy tesz), és a többi szereplőtől és a közönségtől is ezt várja el – „ideális” esetben nem a képmutatást, hanem a belátást. A művészetgondolattal történő visszaélés

---

<sup>41</sup> A múzeumigazgató, a szponzor vagy a támogató/védnök politikus – megmerítkezve a művészet szellemi aurájában és a szerzés dicsőségében – a kiállításra érkezett remekművel fényképezteti magát; ikonográfiailag hasonlatosan a csizmáját a terítőken heverő elejtett vad nyakára helyező vadászhoz.

<sup>42</sup> Egy hazai vonatkozású megfigyelés: a napi- és hetilapok, illetve a művészettel alkalmanként foglalkozó webes és printmédia publikációk rendre fenntartások nélkül elfogadják, valóságként értelmezik a művészvilág szereplőitől származó információkat, véleményeket és állításokat. Ezt a „farkasvakságot” feltehetőleg a művészetgondolat káprázata okozza, hiszen ugyanaz az újságíró, ha – például – bármely más gazdasági ágazat képviselőjét szoláltatja meg, az elhangzott kijelentéseket kritikával kezeli – de legalábbis ellenőrzi. V. ö. Szőnyi Tamás: „Összehozni a legjobb képeket” Kieselbach Tamás művészettörténész, műkereskedő, *Magyar Narancs*, 2004. október 14. 6–7.; Hermann Irén–Szép Ildikó: A kincsvadász. A címlapon: Kieselbach Tamás, *Figyelő*, 2007. január 4–10., 40–45.; Hamvay Péter, i. m.

rendszeresen és hosszú időn át sikerrel gyakorolt formái mindkét oldalon interiorizálódnak, s mint kettős tükörben a kép, végtelenül megsokszorozódnak. A valóságként megélt mítoszok közös „missziós hamistudattá” fejlődhetnek. Közkeletűvé sulykolt igazsággá lesz, ha (például) egy műgyűjtő támogatásként, mecenatúraként, nemes hobbiként ábrázoltatja (az őt amúgy bizonyára személyesen is megérintő) műtárgy-invesztícióit; vagy ha egy műkereskedő pusztán nemzete művészetének „egyenrangú értéként” való nemzetközi elfogadtatásáért folytatott önzetlen küzdelemként kommunikáltatja piacbővítési ambícióit.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Magyarországon az ún. Kieselbach-vitában a műkereskedő által publikált, a hazai gyakorlatban példátlan méretű, összesen közel 1500 oldalas, 2500 reprodukciót tartalmazó – és részben a saját gyűjteményére épített – kétkötetes album (*Modern magyar festészet 1892–1919* és *Modern magyar festészet 1919–1964*, Budapest: Kieselbach, 2003 és 2004.) kapcsán robbant ki a kánonképzés felett gyakorolt kontroll problémáját is feszegető polémia. V. ö. Ébli Gábor: Kieselbach Tamás (szerk.): *Modern magyar festészet 1892–1919 és Modern magyar festészet 1919–1964*, BUKSZ, XVI. (2004), 4. 368–372.; Molnos Péter: Válasz Ébli Gábornak, BUKSZ, XVII. (2005), 1. 5–8.; Kozák Gyula: Hat kiló Kieselbach-látomás, *Beszélő*, IX. (2004), 12. 70–79; Kieselbach Tamás: Verbalizmus versus olló. Válasz Kozák Gyulának, *Beszélő*, X. (2005), 2. 99–103.; Hernádi Miklós: Utolsókból első. Új magyar festészettörténet, *Holmi*, XVII. (2005) 2. 232–233; Forgács Éva: A modern magyar festészet új története, *Holmi*, XVII. (2005) 6. 739–745; Kieselbach Tamás: Világszínvonalú-e a magyar festészet? Válasz Forgács Évának, *Holmi*, XVIII. (2006) 2. 257–267; Forgács Éva: Válasz Kieselbach Tamás válaszára, *Holmi*, XVIII. (2006) 2. 267–268. Figyelemre méltó momentum, hogy a kiadó és a cég munkatársa minden esetben a bírálatokat messze meghaladó terjedelemben utasíthatta vissza a kritikákat.



## IV. fejezet

### Esettanulmányok

#### 1. Kortársművészeti vásár Madridban: az ARCO

Ez az esettanulmány a lokális és a nemzetközi műkereskedelem szempontjából egyaránt jelentős, és a spanyol főváros kulturális tömegrendezvényei között is tényezőnek számító, 1982 óta működő madridi műkereskedelmi vásár,<sup>1</sup> az ARCO (Feria Internacional de Arte Contemporáneo, mai nevén ARCOmadrid) bő tízéves történetét tekinti át.

A műkereskedelmi vásárok kritikája – a véleményalkotásra épülő művészetkritikusi pozíció valamint a termékbemutatóra és a piaci tranzakciókra épülő rendezvénytípus nem-kompatibilis viszonyából következően – lényegét tekintve problematikusnak is tűnhet. Mi keresnivalója lehet egy kritikusnak egy vásáron, ha maga nem akar vásárolni?<sup>2</sup> Anélkül, hogy a „vásárcritika” műfaja mellett érvelnék, megjegyzem, hogy a művészeti vásárok – és alább látni fogjuk, hogy köztük az ARCO is – ma már egyre több olyan vonást mutatnak (kurátori válogatások, nonprofit kiállítások, szabadtéri projektek, performatív elemek, szakmai fórumok), amelyek a hagyományos kritikusi kompetenciák körébe tartoznak.

A hasonló vásárokról általánosságban a termelői piramis elemzésekor már esett szó; a Madridban 2001–2012 között végbement koncepcionális átalakítások, struktúra-módosítások azonban paradigmaértékűek. Ez a „vásár-paradigma” az ARCO esetében három alakváltozáson ment keresztül. 1. A feltörekvő helyi szcéná dél-európai piaci centrumpozícióra és globális figyelemre irányuló

---

<sup>1</sup> Az ARCO-t Juana de Aizpuru madridi galériatulajdonos alapította azzal a szándékkal, hogy Spanyolországot bekapcsolja a nemzetközi művészeti körforgásba. Ma az IFEMA nevű vásárrendező cég tulajdonában és kezelésében valósul meg évről évre.

<sup>2</sup> Egy vásárcritika-ellenes, a vásárokat problémátlanul láttató vélemény: “Art critics reflexively hate art fairs. Art critics love solo shows, surveys, retrospectives and group shows. They love them all because these shows need the validation of a review. Art critics have no place at an art fair. They are not there to buy; if you're not at an art fair to buy, you're probably in the way. ...without art fairs there wouldn't be an interwoven, complex assortment of international fine art galleries that comprise the art world. Art fairs remind art critics that it is almost charity that their avocations exist at all. Mat Gleason: Why Art Critics Really Hate Art Fairs, *Huffpost*, 24. June, 2012. ([http://www.huffingtonpost.com/mat-gleason/why-art-critics-really-hate-art-fairs\\_b\\_1541555.html](http://www.huffingtonpost.com/mat-gleason/why-art-critics-really-hate-art-fairs_b_1541555.html))

ambícióit konszenzuális formában megjelenítő, s egyben a széles közönséget is megszólítani kívánó tömegrendezvény-korszak. 2. A konszolidált kereskedelmi üzletmenetben és a szakmaiság hangsúlyozásában érdekelt szereplők igényeinek kitüntetett figyelembevételére és a nagy nyilvánosság megőrzésére egyszerre törekvő periódus. 3. Speciálisan az ARCO-val és általában a rendezvénytípussal kapcsolatos szkeptikus nézeteknek<sup>3</sup> a szervezőket és a közhangulatot egyaránt elbizonytalanító, majd kiútként a piac elit szegmensére koncentráló, a tömegességről lemondó időszak.

2001-ben 271 galéria (106 spanyol és 165 külföldi) vett részt Madridban, a huszadik alkalommal megrendezett nemzetközi kortárs művészeti vásáron, az ARCO-n. Az év első ilyen eseményeként, a turisztikai holtszezonban, az újat kezdés pszichológiai és pénzügyi állapotában az ARCO Európa legfontosabb kortárs műkereskedelmi eseményei közé emelkedhet. Mindez nem pusztán az időzítésnek köszönhető. Az ARCO szakmai szempontból, koncepcióban is figyelmet érdemel: egyszerre jeleníti meg az évről-évre változó kurátorok elképzelése alapján összeállított, „meghívásos” szekciókat és a saját elhatározásból megjelenő, standot bérlő kiállítók körét.

A hatás kölcsönös és egymást erősítő. A vásár hangsúlyosan kortárs kontextusát – mely a szervezői intenció szerint a feltörekvő-kísérletező (emerging) és az élenjáró (celebrated) művészekre és lehetőleg a friss, progresszív (cutting edge) produkciókra koncentrál – tekintetbe vevő galériák is úgy alakítják kínálatukat, hogy kapcsolódjanak az orientáló szándékú, véleményformáló kuratori szekciók

---

<sup>3</sup> Összefoglalóan a témáról: Paco Barragán: *The Art Fair Age*. Venice: ChArta Art Books, 2008. A szkeptikus vélemények skálája a pénzügyi szaklaptól a bulvárirodalomig terjed. A *Financial Times* Collecting melléklete az elszaporodó műkereskedelmi vásárokkal kapcsolatban a *hype* hisztéria-közeli állapotáról ír; a műpiaci üzletmenetben kialakult határok és kompetenciák keresztül-kasul szabdalásáról, arról a gyakorlatról, melyben a vásárszervezők nem-kommerciális munkákból kuratori kiállításokat rendeznek a galériák eladásra szánt törzsanyaga mellé. (V. ö. Jan Dally, i. m. 1–2.) Tom Wolfe már hivatkozott regényében – korai műve, a *Festett malaszt* fejtegetéseire képest vulgárisan leegyszerűsített – torzképet fest az Art Basel Miami Beach elveszejtő hangulatáról, ahol a művészeti tanácsadóknak vakon engedelmeskedő, sznob és tanulatlan gyűjtőktől horribilis összegeket csálnak ki a galeristák. Ugyanitt Wolfe *konceptuális művészetre* irányuló ironiája a 2014-es hazai képzőművészeti kánonviták „konzervatív” megszólalóinak érvelését (melyekben a „konceptuális” minősítés – akárcsak az „absztrakció” (!) – kompromittáló megkérdőjelezés) is felidézi. V. ö. Tom Wolfe, i. m. 362.; illetve Párkányi Raab Péter: „Ez nem holokauszt emlékmű”, *Heti Válasz*, XIV. 31. (2014. július 24.); Skonda Mária: A művészeti kánon, avagy hogyan szerezzünk piacot. *Heti Válasz*, XIV. 35. (2014. augusztus 28.); Párkányi Raab Péter: Magyar művészeti maffia, *magyarhirlap.hu*, 2014. szeptember 5.

felvetéseihez. Ugyanakkor az utóbbi, meghívásos szekciók is par excellence kereskedelmi galériák (és kisebb részben nonprofit művészeti intézmények, kiállítóhelyek) művészeire épülnek: a különböző „hívószavak” alatt is galériák jelennek meg; pontosabban a kurátori koncepció az egymáshoz rendelt galériák programjából, azok egymáshoz kapcsolódó kínálatából bontakozik ki.<sup>4</sup> Az egymásra reflektáló kettős szisztéma elvben a progresszió felé tolná az ARCO súlypontját, melynek összképét így a legfrissebb kortárs művészeti jelenségek határoznák meg – amennyiben az „önerőből” jelen lévő, főleg helyi galériák is megértenék és követni akarnák (vagy tudnák) ezt a törekvést.

Az ARCO azonban nem múzeumi vagy Kunsthalle-jelleget mutató kiállítás, hanem a műkereskedelmi vásárokon megszokott struktúra: sűrű, négyzethálós műtárgylabirintus; közel háromszáz kamara- vagy galériaméretű kiállítás egyszerre – két óriási, paravánokkal felosztott csarnoktérben.

Ebben a 2001-es év vendég országa, Nagy Britannia egy teljes és két fél „utcányi” helyet kapott. A három kurátor az általuk meghívott galériák bemutatásával a világszerte ismert Young British Artists (yBa – Fiatál brit művészek)<sup>5</sup> jelenség felülvizsgálatára és a „brit művészet” aktuális fogalmának tisztázására tett javaslatot. Charles Esche szerint a vásáron megjelenő yBa alkotók és az őket képviselő fiatal galériatulajdonosok ugyan „nincsenek nyílt összetűzésben a régiekkel, de egy finomabb, humánusabb, talán politikusabb és bizonyosan kevésbé költséges művészetprodukciónak”<sup>6</sup> képviselnek. Az ARCO-n megjelent angol galériák művészei közül azonban nem hiányoztak a yBa sztárjai sem, és művésznévsoraik pedig alapvetően nemzetköziek. Képviseltették magukat az önálló projektjeikkel már szakmai elismerést kivívott brit

---

<sup>4</sup> Például az Open Spaces című szabadtéri mű-együttes 11 művésze is galériák képviseletében jelent meg ugyanúgy, mint a globalizáció-kritikus, egy galéria–egy művész sémát alkalmazó Some Islands projekt.

<sup>5</sup> Rita Hatton–John A. Walker: *Supercollector: A Critique of Charles Saatchi*, London: Ellipsis London Pr Ltd, 2000.

<sup>6</sup> Charles Esche: Is this the end of British art?, *ARCO 20. aniversario 1982–2001* (katalógus), Madrid: IFEMA, 2001, vol. 2. 451.

intézmények, szerveződések (köztük az Artangel és a Locus+) és a művészeti kiadók és periodikák (köztük a Frieze és az Untitled magazinok).<sup>7</sup>

A Cutting Edge elnevezésű szekcióban további hat kurátori galéria-összeállítás<sup>8</sup> (ázsiai, karibi, osztrák, egy Crossroads című kaleidoszkópszerű, valamint a Los Angeles–New York tengelyt bemutató válogatás) szerepelt. Közülük legerősebbnek a Flandria–Belgium–Luxemburg bizonyult, elsősorban a belga galériáknak a brit sztárintézményekkel vetekedő naprakész volta, nemzetközi jellege és színvonala miatt.

Kelet- és Közép-Európa képviselete egyetlen moszkvai galériában (Novaja Kollekcija) merült ki (összevetésként: Kubából kettő is akadt; az egyik meghívottként lehetett jelen). Az ARCO körülbelül 2000 művésze közül – a századelő izmusait, Malevics, Kandinszkij, Kupka és társaik műveit nem számítva – az élő, illetve kortárs művészetben a régiót összesen tucatnyi alkotó képviselte. Ők mindahányan – köztük olyan nemzetközi nevek, mint Magdalena Abakanowicz, Marina Abramovic, Ilya Kabakov, Nedko Solakov, Veronica Bromová és Piotr Uklanski – nem régióbeli galériák révén szerepeltek; megfelelően nemzetközi ismertségüknek és jelentőségüknek. A magyar részvételt – ahogy ez a nemzetközi vásárokon az ezredforduló körül megszokott volt – avantgárd klasszikusok (Moholy-Nagy, Kassák és Bortnyik-munkák) jelentették (mind a kelet-európai avantgárd-specialista kölni Galerie Gmurzynska standján); Párizsból és Barcelonából érkeztek még Brassai és André Kertész fotók is.

Az ARCO kínálatában – a nyugati művészettörténeti kánon illusztrációjaként – megjelenik a múlt század eleji izmusok mindegyike, a két világháború közötti időszak összes modern mozgalma, majd a hatvanas–hetvenes évek

---

<sup>7</sup> Az ARCO-ra időzítve – a városmarketing részeként – Madrid kiállítóhelyei kivételes programbővséget kínálnak: a Reina Sofia Központ rendezésében nyolc időszaki tárlat; a város más pontjain fiatal spanyol ösztöndíjasok; kortárs fotósok munkái Bilbaóról; a Mediterrán reneszánsz; az angol vendégszereplés részeként brit fotográfia, Gillian Wearing videói, kortárs brit tájképek – a felsorolás nem teljes.

<sup>8</sup> Olyan ismert nemzetközi kurátorok munkájaként, mint Hou Hanru, Rafael Doctor Roncero, Bert de Baere, Sabine Schaschi, Dan Cameron)

neoavantgárdja és a nyolcvanas évek új festészete valamint a nőművészet több generációja is.<sup>9</sup>

Az összbenyomás a történeti anyagok ellenére sem művészettörténeti jellegű. A csaknem teljes „kánon-képviselés” nem több a résztvevők tíz százalékánál. Az igazán érdekfeszítő a túlnyomó többség: a feltörekvő, a kevésbé ismert és az éppen a nemzetközi érdeklődés középpontjába került művészek teljesítménye. Az ARCO tehát nem pusztán a kánon, a nemzetközileg elfogadott értékrend regisztrációja és megerősítése, hanem az egymáshoz mérés, a tájékozódás és a felfedezés platformja. A „felfedezés” itt azonban relatív érvényű: nem kezdőkről, hanem olyan, már bizonyított művészekről van szó, akik potenciális várományosai a nemzetközi elitművészeti vérkeringés főáramaiba, a legfontosabb kuratori kiállításokba, a legtekintélyesebb intézményekbe és kereskedelmi galériákba történő bekerülésnek. Az ezredfordulón uralkodó trendnek megfelelően az ARCO-n műfaji tekintetben ezúttal nem a festmények, hanem a korszerű technikával kivitelezett, átdolgozott, manipulált fotók domináltak.

2001-ben a vásár egészének kortársjellege – az aktuális-progresszív összbenyomás – egyetlen nagy tematikai vonulatot láttatott: a valóság, a tárgyak, a hétköznapi világ és mindennek fiktív vagy virtuális tükörképét, variációit. Az ARCO tükrében a ma megélhető valóság megragadására a hagyományos esztétikai megoldások – a mimézis vagy a puszta szubjektív önkifejezés dokumentumai – helyett a művek konceptuális-kritikai karaktere és önreflektív személyessége látszik alkalmasnak.

Az évről évre bővülő kiállítás (2005-ben már közel 23 ezer négyzetméteren 290 galéria volt jelen) csaknem áttekinthetetlen mennyiségben teszi szemlére az aktuális művészeti produkciót. A mennyiség azonban – a standokat elkülönítő

---

<sup>9</sup> Léger, Duchamp, Dalí; Bellmer, Dubuffet, Bacon; Warhol, Lichtenstein, Oldenburg, Koons; Beuys, Vostell, Ben, Filliou; Auerbach, Baselitz, Polke, Richter. Valamint Louise Bourgeois, Rebecca Horn, Rosemarie Trockel, Mary Kelley és a fiatalabbak: Susana Solano, Vanessa Beecroft. A „hely szellemét” bőséges Picasso- és Miró-választék, valamint Saura- és Tápies-munkák képviselték.

válaszfalak ellenére – egy ponton túl mindent közös nevezőre hoz: a tapasztalatlan látogatókat előbb-utóbb kifárasztja, a gyakorlott szakemberekben pedig a hasonló művészi megoldások, a rokon stratégiák, az uniformizáltság érzését erősíti fel. Egy ilyen dimenziójú nemzetközi összevetésben a maguk helyén – egy konkrét lokális kontextusban – megkérdőjelezhetetlen értékek könnyen relativizálódhatnak, a középszer masszájába merülhetnek alá.

A kortárs művészet legutóbbi évtizede is kitermelte azokat a műfaji–tematikai sztereotípiákat – például a többféle festői felfogást mixelő eklektikus piktúrát, a szociális érzékenységet mímelő környezetfotózást, a hétköznapi trivialisából táplálkozó, de azon túl nem is lendülő ál-home-videót. Az ezredfordulót követő években még dinamikusan bővülő piac, a kortárs művészet társadalmi presztízst jelentő fogyasztásának és birtoklásának divatja, a kínálatot gerjesztő kereslet (vagy recesszióban: a keresletet stimulálni szándékozó kínálat) könnyen fel- és megismerhető, „hívószó” jellegű effektként működő terméktípusok tömeges előállítását eredményezte.

Az ARCO szisztémájában a galériák saját prezentációjára épülő „általános”, illetve az ugyancsak a galériákra épülő, de meghívásos „kurátori” programok közül az utóbbiak nyújtanak kritikai szempontból is értékelhető teljesítményt – annak ellenére, hogy a nemzetközi gyakorlatból ismert, kurátori koncepciót megvalósító (nonprofit) intézményi kiállításokra leginkább a szelekció módszerében emlékeztetnek. A szelekció azonban itt a galériák intézményén keresztül, a kereskedelmi kontextust közvetlenül felmutatva jut el az egyes művészekhez és a konkrét művekhez. Ennek ellenére Madridban 2005-ben is leginkább a Project Rooms és a New Territories szekciók apró boxaiban lehetett olyan művekre bukkanni, amelyek egyéni leleményeikkel, önálló inspirációjukkal kiemelkedtek a középszer tömegéből.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> A svájci Reto Leibundgut (Bernhard Bischoff, Thun) szőnyeget bont szét és varr újra össze saját elgondolásai alapján, pingpongasztalba mélyít színes faintrziát; a belga Wesley Meuris (Annie Gentils, Antwerpen) uszodákat alakít át makett- és életnagyságban; az osztrák Peter Sandbichler (Grita Insam, Bécs) lemez öltözőszekrényekből és gurnikból épít öntartó kompozíciókat; a már vezető művésznek számító belga

A 2005-ös vendég ország – az egykori spanyol gyarmat – Mexikó szereplése kiterjedt az egész városra. A közel húsz esemény gerincét két egyéni és két kollektív kiállítás adta: a legismertebb mexikói kortárs művész, Gabriel Orozco humoros-abszurd objektjeit és installációit bemutató tárlata a Palacio de Cristalban és a fiatal Carlos Amoralesé (aki utóbb, nyáron a Velencei Biennále holland pavilonjának is az egyik kiállítója volt) a Casa de Américában, valamint a Reina Sofía központ átfogó tárlata (Eco. Arte contemporáneo mexicano) és a Conde Duque kultúrcentrum digitális-interaktív munkákból rendezett bemutatója (Dataspace). A vásáron külön „szentélyt” építettek a feminista művészek által gyakran hivatkozott Frida Kahlo A két Frida című, golyóálló vitrinben kiállított, és a felirat szerint „a legfontosabb mexikói festménynek” nevezett munkája számára.

Egy 18x18 méteres, konténerekből emelt kétszintes alkalmi építmény adott helyet a The Black Box@ARCO kuratori programnak, mely – hat szakember összeállításában – tiszteletre méltó, de reménytelen vállalkozásként az aktuális technikai és audiovizuális művészet teljes keresztmetszetét kívánta adni. A konténerekben szeszélyesen keveredtek a digitális animációk és a kifejezetten technikai jellegű (új) médiamunkák a hagyományos narratív filmekkel és videókkal.<sup>11</sup>

Négy évvel korábban még a fotó és a valóság lehettek az ARCO kulcsszavai, 2005-re a festészet és a fikció került a helyükbe. Újra domináns lett az absztrakció – a pasztózus felületfestéstől a monokróm minimalizmusig; erős trendként lehetett azonosítani a képregény-formavilág és narratíva szabad alkalmazását (Marcel Dzama; Iona Rozeal Brown). A másik, számos galéria

---

Wim Delvoye (Micheline Swajcer, Antwerpen) szalámi- és mortadellaszeletekből montázsol „reneszánsz” márványpadlót, csipkés-áttört öntöttvasból hegeszt „gótikus” munkagépeket.

<sup>11</sup> A fullasztó odúkban verejtékező közönség spontán módon kettéválasztotta az egyébként is elváló műfajokat. Önfeladten „mozizott” Kutlug Ataman, Shannon Plumb és Guy Richards Smit hol ironikus, hol brutális, de egyaránt erotikától fűtött vetítőiben, majd futó pillantást vetett az ülések nélküli médialaboratóriumokra. Még arra is, amelyikben Charles Sandison élőlényként mozgó betűfüggönyeivel találkozhatott.

által menedzselte áramlat a lazúros, atmoszférikus fény-árnyék festészet volt.<sup>12</sup> Kelet-Európa részvételét – öt galéria; nem érte el a két százalékot – szimptomatikusnak lehet tekinteni. Az ibériai színtéren – mely elsősorban a latin-amerikai művészet felé nyitott – meglehetősen mérsékelt iránta az érdeklődés, ezért az általános programban mindössze a prágai Jiri Svetska és a moszkvai Stella Art szerepelt.<sup>13</sup> A sikeres posztszocialista galériák vezető nemzetközi (amerikai és nyugat-európai) művészekkel is együttműködnek; ez nem pusztán a provincializmus elkerülésének szándékára utal, de kimondatlan feltétele is a legfontosabb vásárokon való részvételnek. Az érem másik oldala, hogy – mivel az ARCO standbérlete komoly megterhelést jelent a posztszovjet régió galériái számára és a nagy távolság miatt a szállítási költségek is magasak – a kelet-európai műkereskedők számára a madridi vásár nem tartozik az elsődleges célpontok közé.

Az ARCO nemzetközi kortárs művészeti fórumának 196 meghívott szakembere között „saját jogon” egyedül a lódzi Ryszard Kluszczyński képviselte Kelet-Európát. Boris Groys karlsruhei, Hegyi Lóránd Saint Etienne-i, Slavoj Žižek ringackeri identifikációt kapott – igaz, utóbbiak működése fókuszában nem is áll származási régiójuk.

Magyar galéria nem akadt, és a majdnem 300, túlnyomó többségben nemzetközi művészgárdával jelentkező galériában a több mint 2000 kiállító között egyetlen magyar kortárs művészt sem lehetett találni. Nem pusztán kultúrdiplomáciai és menedzselési kudarc, hogy az évtizedek alatt (a lokális kontextus értékelése szerint) „sztárművészeinkre” fordított erőforrások – nemzetközi állami reprezentációjuk, hazai szakmai referenciáik, túlnyomóan közpénzből (NKA) finanszírozott promócióra is alkalmas kiadványaik (albumok, katalógusok) –

---

<sup>12</sup> Spanyol prominensének, José Manuel Ballesternek (aki az aktuális fotótrendnek megfelelően épületbelsőkről, csarnokokról óriásfotókat is készít) az ARCO-ra időzítve egyéni kiállítást nyitottak a Palácio de Velázquezben.

<sup>13</sup> A nemzetközi portfóliójú kelet-európai galériák közül az előbbi kínálatában Cernicky és Kintera mellett Alex Katz és David Salle, utóbbi Csernyiseva és Kabakov mellett Dan Graham és Mark Wallinger művei szerepeltek. A ljubljanoi Skuc a Project Rooms, a tallinni Russian Art és a moszkvai RuArts a New Territories szekcióba kapott meghívást.



ellenére a piac és a szakma véleményformálói szemében ismeretlenek maradnak. A kortárs nemzetközi diskurzusok hazai elutasítása, a „belső” érvényességű kanonizáció mobilitást alig megengedő merevsége valamint a piac és a közsféra viszonyainak tisztázatlansága rányomja a bélyegét a produkcióra: elenyésző kivételtől eltekintve sem a műtárgy-, sem a gondolattermelés (a kritikai-teoretikus teljesítmények) nem tart lépést a globális kortárs kultúrával.<sup>14</sup>

Az ARCO nemcsak vásár és szakmai találkozó, hanem profitorientált, és a tömeges látogatószámmal is kalkuláló üzleti vállalkozás: 2001-ben öt nap alatt közel 200.000 érdeklődő kereste fel (átlagos belépő 26 euró), az ezer oldalas katalógust (40 euró) tízezer példányban nyomták. Az általános programban a legkisebb stand (50 m<sup>2</sup>) és a katalógusban szereplés díja 10 229 euró, a kurátori programok esetén (30 m<sup>2</sup>) 5230 euró (plusz 7% áfa) volt. 2005-ben csak a spanyol intézmények – köztük az ARCO Alapítvány – 1.1 millió euró értékben vásároltak műtárgyakat.

2007-ben a 26 éves madridi vásár szervezői reformokról beszéltek, ám ezekből nem sokat lehetett érzékelni a helyszínen. Időközben ugyanis a tét megváltozott: immár az ARCO presztízsének és piaci pozíciójának megőrzése a vásárok egyre kiélezettebb versenyében, ahol Madrid – hagyományosan – az Art Basel mögötti második helyre tart igényt. Ám a londoni Frieze és az Art Basel miami mutánsa (Art Basel Miami Beach) mintha máris elébe lépett volna, és az utóbbi években a kölni Art Cologne is újra megerősíteni látszik elvesztett pozícióját.

A művészeti igazgató, Lourdes Fernández a vásár napilapja, az ABCDARCO-nak adott interjújában<sup>15</sup> a kvalitás közhelye és a 2007 elején még tartó művészeti boom kötelező felemlegetése köré építette mondanivalóját, de a rendezvény koncepciójára vonatkozó elképzeléseinek többi, meglehetősen „széttartó” eleme

---

<sup>14</sup> A problémáról részletesen ld. András Edit két tanulmányát: Kinek kell az új paradigma? Új nyugati kritikai elmélet – régi keleti műkritikai gyakorlat és Kortárs műkritika a szocializmus romjain – az új kritikai elmélet vakfoltjai. In. András Edit: *Kulturális átöltözés*, Budapest: Argumentum, 2009. 21–40. valamint András Gábor: Homousion és homoiusion – szellemi önellátás Magyarországon, *Műértő*, 2003. március, 7.

<sup>15</sup> Laura Revuelta: Interview with Lourdes Fernández, *ABCDARCO 5*, Madrid: ABC, 2007. 02. 15.

jól mutatta, hogy az ARCO-nak alapvető stratégiai problémákkal kellene megküzdenie.

1. Presztízs és pozíció szempontjából döntő a piaci elit (a vezető galériák, legfontosabb gyűjtők és a véleményformáló média) megnyerése a folytonos részvételre (Art Basel-szindróma). 2. Vértömlesztés, aktualitás trendiség szempontjából pedig növelni kellene a feltörekvő művészeket képviselő „avantgárd” (cutting edge) galériák számát (Frieze-szindróma). 3. Rentabilitás és marketing szempontjából pedig a spanyol és a globális cégvilág művészeti piaci érdekeltségét kellene erősíteni, olyan újabb intézményi befektetőket vonzva a területre, akik valóságos és szimbolikus részvételükkel garantálják a túlélést és a fejlődést.

Az első szempont jegyében 2007-ben a 271 galéria közé 50 új résztvevő (47 külföldi) került; 230 gyűjtőt hívtak meg a világ minden sarkából, és két és fél napra növelték a „szakmai látogatás” időtartamát. A könyvkiadók és folyóiratok szekciója (melyben régiókból egyedül az osztrák Springerin volt jelen) mellett ebben az évben ötödször is megrendezték a Kortárs művészeti szakértők nemzetközi fórumát. A felkért vitatkozók közül számosan – figyelmen kívül hagyva megjelenésük, egy (mű)kereskedelmi vásár kontextusát – a szcénára vonatkozó radikális, kritikai gondolataikkal járták körül a kapitalista művészetipar különböző jelenségeit.

A második szempont érvényesítése már nem sikerült ilyen könnyen. A Projektek elnevezésű kurátori válogatás és az egyre anakronisztikusabb, műfaji alapon elkülönített Black Box videosekció – innovatív kurátori energiák és valóságos tét híján – teljességgel elmerült a General Program kínálta látnivalók tengerében, hiába különítették el őket térben.

Sokkal sikeresebb volt a harmadik: az állami és regionális intézmények, vállalatok, alapítványok (köztük a Fundación Coca-Cola és a Fundación Telefónica) művészeti szerepvállalását és gyűjteményeit bemutató – és belsőépítészeti szempontból legigényesebb – pavilonrész, melynek mérete évről

évre egyre tekintélyesebb. Az intézmények és cégek kitüntetett megjelenését érthetővé teszi, hogy a vonatkozó spanyol adó- és pénzügyi rendelkezések értelmében a cégek alapítványaik részére itt tudják a legkedvezőbb feltételek mellett lebonyolítani műtárgybeszerzéseiket, ezért az ARCO a galériák számára éves forgalmuk komoly hányadával kecsegtet.<sup>16</sup>

Mindezek azonban mindenekelőtt a VIP-programokkal, prezentációkkal, fogadásokkal kényeztetett szakmai elitet érintő kérdések. Az outsider látogatókról a művészeti igazgató stratégiájában nem sok szó esett, pedig az ARCO a kortárs vásárok közül a leginkább tekinthető tömegrendezvénynek: a 2007-ben már 30 eurós belépők (diákoknak 20) dacára továbbra is 200.000 néző (nagy arányban 18–28 év közötti fiatal) tekinti meg. A marketing – mely a Spanyolországban igen népszerű, mindennapos múzeumba- és kiállításra-járási szokásokra épülhet – hatására az ARCO-n is tömegek fogyasztják populáris kultúraként a közelmúlt és a jelenkor magasművészetét. A több tízezer (Francis Bacon 7,2 millióért kínált munkájától egészen a két-háromszáz eurós darabokig terjedő árskálán mozgó) műtárgy beindítja a szupermarket-pszichózist: fogyasztói vágyakat kelt és az artworldben való részvétel illúziójával jutalmazza meg a művészetbarát vásárlót.<sup>17</sup>

A műtárgyvásárlók az ARCO-n (ahogy más élvonalbeli vásárok esetében is) a múzeumi színvonalú avantgárd klasszikusok csaknem teljes névsorától a jelenkori sztárokig terjed és a globális művészettörténeti kánonnak felel meg. Emellett megfigyelhető egyféle helyi értékrend is, amit nemcsak a spanyol,

---

<sup>16</sup> Ez elsősorban a spanyol és portugál galériákra igaz, mivel a helyi intézmények és gyűjtők többsége (kivéve a szakmai megfontolásból tudatosan nemzetközi kontextusra törő múzeumokat és kollekciókat) előnyben részesíti az ibériai művészetet. Mindennek lokálpatrióta hagyománya is van; a spanyol és portugál gyűjtők nagy része év közben nem utazik vásárról vásárra, hanem kizárólag az ARCO-ra összpontosít. Egy évvel korábban a Reina Sofia múzeum több mint egymillió eurót költött el itt művekre. Piaci szakértők 2007-ben a forgalom 10–15 százalékos emelkedését regisztrálták.

<sup>17</sup> Szokatlan, hogy egy műkereskedelmi vásáron ekkora számban lehet találkozni friss szerzeményeiket cipelő emberekkel. Kisebb méretű, zömmel alacsony vagy közepes (néhány száz vagy ezer eurós) árkategóriába tartozó műtárgyakról van szó, melyeket a látogatók (akiknek többsége feltehetőleg nem professzionális gyűjtő) éppen úgy, minden hosszabb megfontolást mellőzve, gyors döntés nyomán vásárolnak meg, mint bármely más, számukra vonzó árut egy szupermarket kínálatából.

hanem a lokális szintén tájékozott külföldi galériák is követni próbálnak.<sup>18</sup> Az elmúlt évek kurátori projektjeiből és vendégország-meghívottaiból számos név bukkan fel újra – immár ismert galéria művészeként – ami annak a jele, hogy a kereskedelmi és szakmai szempontú szelekció professzionális szinten szorosan összefügg.<sup>19</sup>

Az ARCO árubőségéből kitűnni nehéz feladat. A supermarket-érzés öröme könnyen átválthat a fullasztó túladagoltság csömörébe. A figyelem felkeltéséért folytatott harcban – a vásár történetében ekkora gyakorisággal először – sokan olyan primer ösztönökre ható eszközöket vetettek be, amelyek hagyományosan a kommersz szórakoztatás területén mindennaposak (horrorisztikus torszülött-imitációk, homunkuluszok és változatos akciókban lévő nemi szervek).

A 2007-es vendég ország, Dél-Korea – szokásos módon – nemcsak az ARCO-n, hanem Madrid több fontos kiállítóhelyén nyújtott áttekintést modern és kortárs művészetéről. A 2006-ban meghalt koreai származású Fluxus-veterán, Nam June Paik retrospektívje mellett generáció- és művészetfelfogás alapján kettéválasztva két kiállítást szerveztek. Az egyiken a 6. Gwangju Biennálén szerepelt, az új ázsiai identitás kérdéseire kapcsolódó installációkat, a másikon koreai alternatív csoportok és helyek képviseletében tíz társadalomtudatos művésznek az urbanizáció árnyoldalait elemző műveit lehetett látni. A vásáron a két tömbbe rendezett 14 koreai galéria művészei között feltűntek az említett kiállítások résztvevői is.

A kétezres évek elején világszerte óriási promócióval divatba hozott dél-koreai kortárs művészet trendi és naprakész, ám ugyanazzal a siker-skizofréniával kell megküzdnie, amely már lezajlott az orosz, a balkáni és a kínai művészet

---

<sup>18</sup> Aki ibériai modern és kortárs művészetet keres, minden évben számos standon találhat Eduardo Chillida, Esteban Vicente, Antonio Saura, Santiago Sierra, Vik Muniz, Juliao Sarmiento, José Manuel Ballester, Pedro Cabrita Reis és Pedro Calapez munkát. Hozzájuk hasonló gyakoriságot mutat Imi Knoebel, Herbert Brandl, Franz West, illetve Julian Opie és Jason Martin. Emellett feltűnő a monokróm és a minimalista festészet népszerűsége.

<sup>19</sup> E tekintetben példaértékű a mexikói Suzy Gómez és Betsabée Romero, vagy a portugál Joana Vasconcelos pályájának alakulása.

esetében.<sup>20</sup> Az új piacok felé forduló művészetipar számára olyan, a másságot egzotizáló termékeket kell előállítaniuk, melyek a globális szintér nyelvét beszélik ugyan, de alapvetően az adott hatalmas (és valójában regionálisan rétegzett) „távol-keleti” kultúrkörrel vagy etnikai csoportról élő általános sztereotípiákat idézik fel témaválasztásban és anyaghasználatban. Az efféle, a külső szemlélő nézőpontjával, ízlésével való identifikáció eszközeként megjelenített hagyomány a tradicionális kultúrák sematizálásának, kommercializálásának és instrumentalizálásának veszélyét rejti. A szovjet rendszerrel szembeni politikai ellenállás értelmét veszítette, ezért a kilencvenes években erre reflektáló, önisméltó munkáival az ex-underground Ilja Kabakov utóbb üres celebrityvé vált; az egykori szubverzív performer Marina Abramovic viszolyogtató videó- és fotógicce, a „népi” kendőben hatalmas melleit masszírozó „esőcsináló balkáni asszony” pedig népszerű termékként (színes computer-printként) több galéria kínálatában is felbukkan.<sup>21</sup> A párába burkolózó tájak, a „távol-keleti város” kaleidoszkópszerű színes tarkasága, a bizarr szörnyecskek vagy hátborzongató mutánsok világa – mindezek ismételtetése hasonló buktatókat rejthet a koreai kortárs művészek számára.

A művészetipar az ezredforduló óta a tömegtermelés és -fogyasztás korszakába lépett. Ennek jelei a 2000-es években világszerte – és így Madridban is, 2008 legelején, még a pénzügyi krízis előtt – megtapasztalhatókká váltak: óriási populációjú országok jelentek meg a dinamikus kortárs piacon: Kína, India, Oroszország és az ARCO8 vendég országa, Brazília. A termékek összefüggő láncolatát pedig – az árupiramis csúcsán található unikális és fetisizált sztárműtárgyaktól egészen a közismert, népszerű műveket ábrázoló gadgetekig – egyetlen, hierarchikus rendszerként célszerű vizsgálni.

A művészetvilág törzsfelfordulása is bámulatos üteműnek látszott: egy esztendő elegendőnek bizonyult arra, hogy megszülessen a műtárgypiac kékbálnája. A

---

<sup>20</sup> Ehhez ld. András Edit: Posztoszocialista jelenségek nemzetközi kontextusban. In. András Edit, i. m. 249–300.

<sup>21</sup> Marina Abramovic: *Balkan Erotic Epic*, 2005. A művész mára szakított a Balkán-tematikával, és újabban a konceptuális művészet reneszánsza jegyében, remake formájában eleveníti fel korai munkáit.

2008-as vásár két új pavilonba költözött, és a 2007-es 23.000 helyett 50.000 négyzetméter alapterületen (összevetésként: a budapesti Műcsarnok 4000 négyzetméter) fogadta hat nap alatt az utóbbi években már megszokott 200.000 látogatóját.

Madridban az eredetileg is számottevő alapterületű múzeumok, a Thyssen-Bornemisza, a Reina Sofía és a Prado hatalmas léptékű bővítései után, az ARCO8 megnyitója előtt adták át az utóbbival szemben Herzog & de Meuron tervei alapján egy trafóházból kultúrközponttá alakított 10.000 négyzetméteres banki bemutatóhelyet, a CaixaForumot. Ahogy a Prado új Jerónimos-épülete magába olvasztotta a XVI. századi kolostort, úgy a Reina Sofía új szárnyal megnövelt terei is könnyűszerrel „nyelték el” a felújítása idejére ide költöztetett párizsi Picasso Múzeumot.<sup>22</sup> A nagy intézmények tehát felkészültek a tömegek rohamára: immár stadionnyi, az elitkultúrát populáris kultúraként fogyasztó látogatót képesek termeiken átáramoltatni.

A művészetipari folyamatok logikáját tekintetbe vevő, ahhoz alkalmazkodó és azt a maguk javára fordító múzeumok magatartása (a piacosodás) ellentétjeként a hasonlóképpen eltömegesedett műkereskedelmi vásárok a szakmaiságot, a kurátorok koncepcionálta kiállításokat és a szofisztikált társrendezvényeket (a „múzeumosodást”) szorgalmazzák. A múzeumok piacosodása feszültségbe kerül hagyományos (örökségőrző, tudományos és kánonképző) hatalmi funkcióikkal; a vásárok múzeumosodása (erős minőségi szelekció, a termékek projektekbe csoportosítása, VIP-programok) pedig ellentmond a (szabad)piac logikájának és a marketing megmozgatta tömegek igényeinek.<sup>23</sup>

Ezt az utóbbi dilemmát az ARCO8 sem volt képes megoldani: 295 galériát elhelyezni „olyan demokratikusan, ahogy csak lehet”,<sup>24</sup> 200.000 látogatót

<sup>22</sup> Az ARCO idejére a város ismert kiállítóhelyei a kulturális turizmus számára vonzó programokat időzítene. A Prado a *Fábulas de Velázquez* és a *Los Greco del Prado* című időszakos tárlatokkal; a Fundación Caja Madrid és a Museo Thyssen-Bornemisza a *Modigliani and His Times* című blockbusterral; a Fundación Juan March (a német Daimler Collectionnel együttműködve) a *MAXImin – Maximum minimalisation in Contemporary Art* című válogatással készült 2008 elejére.

<sup>23</sup> Erről ld. e dolgozat A nonprofit szféra csúcsintézményei és Művészeti vásárok című fejezetét.

<sup>24</sup> A vásár új dizájnját tervező Juan Herrero szavai. *ARCO8* (sajtódosszié), Madrid: ABC, 2008.

kiszolgálni és ugyanakkor valamennyire a szakmai strukturáltság látszatát kelteni – lehetetlen vállalkozásnak bizonyult. A rendezők szerint „szabálytalan, változó szélességű folyosókkal és váratlan sarkokkal” tagolt, „dinamikus városi tér”<sup>25</sup> a valóságban – a szokásos műkereskedelmi vásár alaprajzoktól nem eltérve – mégiscsak egy raszter jellegű, hosszanti főutakkal tagolt kubusrengetegként működött. Ebben – a demokrata retorika dacára mégiscsak létező – legjobb helyekre a legnevesebb, legerősebb galériák (Karsten Greve, Lisson, Lelong, Juana de Aizpuru, Arndt&Partner, Ropac és társaik) kerültek.

Nem léteznek olyan összetételű termékek, amelyek a „kékbálna” gyomrába kerülve fennakadást okoznának. Még a tömeges keresletet kielégítő termelés szükségszerű velejárói – az ARCO8 kínálatából talán egyetlen „trendként” kirajzolódóan –, a giccsek sem. A feszített ütemű műtárgygyártás az olyan kanonizált, magasan kvalifikált alkotók életművét is képes lerombolni, mint Jan Fabre, Hermann Nitsch, Stefan Balkenhol, Juliao Sarmiento, Daniele Buetti és George Shaw.

A 14. pavilon emeletének első felében – ahová a projektek zöme és a vendégország, Brazília galériái is zsúfolódtak – összefolytak az általános program új, a feltörekvő művészekre koncentráló ARCO40 szekciójának résztvevői<sup>26</sup> a nem kevesebb, mint 11 kurátor válogatta Solo Projects<sup>27</sup> és a 32 meghívott brazil galéria bemutatóival (kurátorok: Moacir dos Anjos és Paulo Sergio Duarte).

A rendezők szándéka az volt, hogy a „latin-amerikai óriás” mai művészete a legteljesebben mutakozzék meg. A látottak (a hullámszó színvonal és a mindent közös nevezőre hozó installáció) azt valószínűsítették, hogy – bármilyen dinamikus fejlődik is – a brazil szcénában 2008-ban még nem akadt kellő számú és felkészültségű, nemzetközi színvonalon működő kereskedelmi galéria. A szintéren viszont vannak jól ismert (többnyire nem hazai galériák képviselte) néhai modern és kortárs brazil művészek, mint Helio Oiticica, Lygia Clark,

---

<sup>25</sup> U. o.

<sup>26</sup> 54 galéria, egyenként 40 négyzetméteren, három művész három évnél nem régebbi munkáival.

<sup>27</sup> 47 galéria, egyenként 30 négyzetméteren egy-egy művésszel.

Lygia Pape, illetve Vik Muniz, Ernesto Neto, Eduardo Kac. A Moacir dos Anjos kurátor válogatásában az Alcalá 31 kiállítótérben megrendezett Contraditório (Ellentmondó) című, a brazil művészet 2007-es panorámájának megrajzolására vállalkozó összeállítás is érzékeltette: a brazíliai produkcióból hozzáértéssel és világos elképzelés alapján erős, meggyőző tárlat hozható létre.<sup>28</sup>

Az ARCO8 projektjei kontúrnélkülinek és egyben súlytalannak tűntek, ám ez nem pusztán technikai kérdés, nem csak a zsúfoltságot lehetett okolni érte. A minden jelenlévő megmutatkozást a kereskedelmi galériákon keresztül („profiltisztán”) prezentáló vásár összképe éppen azt teszi nyilvánvalóvá, hogy ha a galéria a médium, akkor az üzenet a galéria. Ez – a galériák színvonal- és koncepcióbeli sokszínűsége, változó mértékű progresszivitása, eltérő tőkeereje ellenére – meghatározza és egységesíti, közös nevezőre hozza a kurátori projektek és az általános program felhozatalát. Ebben a kontextusban egy galéria szakmai és piaci szempontból kiérlelt, korrekt kínálata („kiállítása”) is ugyanolyan teljesítmény, mint egy, a szekcióba meghívott művészének installációja a Solo Projects keretében.

Ezért az ARCO kurátori programjai – a fizikai elkülönítés ellenére – fokozatosan, de megállíthatatlan folyamatként elvesztik önálló karakterüket – és jelentőségüket is. Legjobb példa erre az elektronikus és új média-művészeti szekció, az Expanded Box (kurátor: Claudia Giannetti), ahol – a másutt elviselhetetlen tülekedés ellenére – alig akadtak nézők. 2005-ben a Black Box egyes videokabinjai előtt az érdeklődőknek még hosszasan kellett várakozni a bejutásra. Nem a video- és az elektronikus művészet vesztett vonzerejéből, hanem jelenlétének nyilvánvaló inadekvációja okozta a sikertelenséget. A totális és látványos termékbemutatón ez a „projekt” ravatalozóként sötétlett a különféle nagy intézmények, multik és bankok művészeti munkáját, mecenatúráját promotáló óriásstandok gyűrűjében. A már idézett dizájnér szerint „vizuális

---

<sup>28</sup> Emlékeztetsek maradnak Brígida Baltar helyspecifikus téglapor-rajzai, Marilá Dardo minimalista tárgyai és a Guimaraes–Lobato páros Minas Gerais tartomány húsz városában forgatott 72 perces, hol lírai, hol humoros filmje.



domborműként” értelmezendő fekete függönyt vontak a vásár közegében teljesen anakronisztikus Performing ARCO projekt (kurátorok: Lois Keidan és Berta Sichel)<sup>29</sup> színpada köré, akárcsak – némiképp szimbolikusan – az elmaradhatatlan kortárs művészeti szakértői fórum pódiuma köré is.

Mint korábban már utaltam erre, a madridi kortársművészeti vásár nemcsak szakmai-műkereskedelmi esemény, hanem tömeges szabadidős tevékenység és népszórakozás, *fiesta*. Akárcsak a városban, a Reina Sofia múzeum Piranesi épületbelsőit idéző gigantikus folyosóin, a Feira de Madrid óriáspavilonjaiban is évről-évre valósággal hömpölyögnek a látogatók; nagy számban a helyi diákok. Az ARCO óriási volumenű üzleti vállalkozásként<sup>30</sup> hosszú évek óta a maga javára tudja fordítani a művészeti termelés és fogyasztás kitüntetett ösztársadalmi legitimációját, és a körülötte kialakult, szilárdan pozitív értékfelfogást.

A kettő helyett három pavilonban elhelyezett – és minden bizonnyal a pénzügyi válság következményeképp – 60 résztvevővel „kisebb” 2009-es kiállítás tágasabbnak, emészthetőbbnek bizonyult. Ez a komfortérzés is hozzájárult ahhoz, hogy a 28. ARCO összbenyomása – az egy évvel korábbi, mindent nivelláló káosz után – magasabb színvonalú produkciók emlékét hagyhatta maga után. A helyi (egyébként erősen decentralizált) színtér nyomását azonban igazán soha nem sikerül kivédeni; a 75 spanyol résztvevő aránya még mindig 30 százalék fölött van.<sup>31</sup>

A 2009-es vendég ország, a hatalmas – a piaci elemzők körében feltörekvő művészettermelőként és fogyasztóként egyaránt misztifikált – szubkontinens,

---

<sup>29</sup> Keidan szerint ugyanis a nemzetközi szintéren reneszánszát élő performanszművészet „mind a (mű)tárgy, mind a piac radikális elutasítását reprezentálja”. *ARCO8* (sajtódosszié), u. o.

<sup>30</sup> A 2009-ben 32 eurós teljes árú és a 21 eurós diákjegyet átlagolva és 200 ezer látogatóval számolva csak ez nagyjából ötmillió eurós bevétel (eladott katalógusok nélkül). Ehhez járul még a 32 országból érkezett 238 galéria standbérleti díja, a nagyszámú kávézó és önkiszolgáló étterem bevétele/bérbeadása, az intézmények (múzeumok, alapítványok) hozzájárulása és a szponzoráció.

<sup>31</sup> A vezető, világszerte ismert spanyol galériák (többek között Juana de Aizpuru, Max Estrella, Pepe Cobo, Helga de Alvear) mellett „feljövőben” a derékhad: fogynak a provinciális, közepes színvonalú helyiek, egyre többen alakítják nemzetközivé művészkörüket és korszerűsítik kínálatukat. Az ARCO hagyományosan népszerű a német (31), a portugál (14) az osztrák (13) és az angol (12) galériák körében. A „vendég ország” státus lendületéből 2009-ben a 2008-as braziloknak 7, a 2007-es koreaiaknak 3 résztvevőre tellett.

India volt. Az állami támogatás nélkül szervezett programsorozat Bose Krishnamachari kurátori munkájára épült, és címével ellentétben (Panorama: India) nemhogy körképet, de áttekintést sem adott az ország kortárs művészetéről. A 13 galéria (zömmel Mumbaiból és Újdelhiből) kínálatából és a kurátor válogatta mini-kollektív kiállításból nem lehetett érzékelni azokat az energiákat, amelyek izgalomban tartják az új piacokra éhes művészetipari befektetőket. A túlságosan is a nemzetközi standardhoz igazodó produkció (olyan ismert alkotókkal, mint Jitish Kallat, Nalini Malani, Gigi Scaria, a Raqs Media Collective) nemcsak szűknek bizonyult, de alig valamit érzékeltetett India példátlan nyelvi, vallási és társadalmi sokszínűségéből. Megmaradt a jól bevált sablontematikánál: a tradicionális helyi és a beáramló globális kultúra konfliktusainál, a nyugati mintájú fejlődés keltette feszültségeknél. A kurátorral a vásár lapja, az ABCDARCO által készített interjúból azonban sejteni lehetett, hogy India nemzeti reprezentációja „hot issue”, olyan érzékeny zóna, amelyben a nyugati diskurzusokhoz illeszkedő kortárs művészet hazai legitimációja vitatott, a helyzetet pedig nem lehet leírni a konzervativizmus és a progresszió ellentétéként, és aligha lehet kezelni a „glokális” fogalommal.<sup>32</sup>

Az ARCO művészeti igazgatója, Lourdes Fernández továbbra is ragaszkodik a kurátori programokhoz, bár ezek minden évben tovább vesztenek kezdeti jelentőségükből. Idén egyetlen pavilonba, az indiai galériák és az egyre nagyobb teret elfoglaló köz- és magánintézmények prezentációi közé szorultak.<sup>33</sup> A médiaművészetnek szentelt Expanded Box szekció tovább zsugorodott; mindössze kilenc kiállítója mellé ezúttal még a Cinema program két vetítőjét is

---

<sup>32</sup> A városban, az Alcalá 31 kiállító-teremben egy túlméretezett válogatás kapott helyet (színes plakátokból és aprónyomtatványokból) az indiai populáris kultúra múlt századi „robbanásának” tömegtermékeiből, és a témához lazán kapcsolódó hat – a maradék teret betölteni képtelen – kortárs munka. A Casa Asia a XXI. századi indiai narratívák: emlékezet és történelem között című kiállítása amolyan „best of” válogatás volt a Panorama: India szellemében, a vásáron látott és ott nem látható sztárokkal (például Subodh Gupta). Egy filmtörténeti összeállítás (1899-től napjainkig; a La Casa Encendida termeiben), a Medialab Prado digitális művészeti és biotechnológiai workshopja és a Matadero (egy vágóhídból a közelmúltban átalakított – nem tévedés – 150 ezer négyzetméteres kulturális centrum) alkalmi videovetítései mellett még a Reina Sofiában bemutatott két film (az Angliában élő Alia Syed művei) jelentette India madridi vendégeskedését.

<sup>33</sup> Utóbbiak közül kiemelkedett a galériatulajdonos Helga de Alvear kétezer darabos alapítványi gyűjteményéből válogatott kiállítás, mely egy komplett, delikát ízléssel összeválogatott kortárművészeti múzeum anyagát sejteti.

beékeltek.<sup>34</sup> A performanszok önellentmondásos jelenlétének erőltetése sem változott.<sup>35</sup> Az experimentalitást a 8 kurátor jegyezte Solo Projects volt hivatva képviselni a vásáron. A 35 apró térbe azonban egyszerűen a legkülönbébb, kísérletinek aligha nevezhető installációk és mini egyéni kiállítások kerültek. David Maljkovic (díjra is jelölt) installációjának elemei jól megtestesítették a 2009-es ARCO-n érzékelhető trendeket: kisméretű érzéki-konceptuális papírmunkák ceruza- és akvarelltechnikával; kollázs és papírkivágás – mindez fotóval applikálva.

Az általános programból is kitűnt az egyedi rajzok és a legkülönbébb anyagokból kivágott – az árnyjáték és az animáció világát idéző – formák és figurák nagy száma. A papír volt a leggyakoribb, de akadt fém, gumi, műanyag és talált tárgy; még bankjegy és hanglemezkorong is (Carlos Aires). A másik a textilmunkák, a varrott-hímzett anyagkollázsok elterjedése, de nem a radikális nőművészet kontextusában, hanem sokakat vonzó médiumként. A tömeges fotókínálatból (Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Ruff, Thomas Struth nyomasztó mennyiségű jelenléte mellett) nehéz kiemelkedni; a kőbányákra specializálódott Edward Burtynskynek és az épületeket fényképező José Manuel Ballesternek mégis sikerült. A festményfelhozatalból három trend bontakozott ki: a „bad painting” (Manuel Ocampo, James Aldridge), a gesztusfestészet és a geometrikus absztrakció újjászületése.<sup>36</sup> A kimerülő invenció és a kihunyó önkritika elrettentő, képként forgalmazható példái voltak Jannis Kounellis abroncsok közé szorított télikabátjai és Antoní Tapies összenyomorított fémvödre, melyből „spontán” gesztusként festék zúdult a képfelületre.

Kelet-Európát változatlanul csekély számú, mindössze három galéria képviselte, a bolgár Arc (az Expanded Boxban), a litván Vartai és a magyar Dovin (az

<sup>34</sup> Ezekben futott az argentin Judi Werthein egy chilei német kolóniáról forgatott dokumentumfilmje és Andreas Fogarasi a francia régiók helyi identitást kifejező fiktív logóit felsorakoztató animációja.

<sup>35</sup> Például egy, az 1970-es évek szellemét idéző akció során Tatsumi Orimoto szimbolikus gesztussal kenyeret kötöttestett a saját és előadótársai fejére, a maradékkal pedig – csengettyűszó mellett – a közönséget kínálhatták.

<sup>36</sup> Utóbbi kettő kedvez az ARCO-n évek óta számos galériában látható német és osztrák festőknek: Günther Förg ezúttal rövid, bajuszszerű ecsetsatírozásokkal lepte meg vevőit; Herbert Brandl fluoreszk zöld festéket vásárolt, és azzal kaszabolta össze vásznait, Imi Knoebel pedig savanyúcukor színű alapokra ragasztott ugyanilyen tónusokkal áthúzott zártszelvény-darabokat.

ARCO40 szekcióban, ahol három feltörekvő művész három évnél nem régebbi műveit kell bemutatni).

Az ARCO sajtóanyagának<sup>37</sup> anonim piacelemzése a „bizakodás és a lecsillapodás” jeleit vélte felfedezni a kortárs műkereskedelemben, krízis helyett a túlpörgetett árak „stabilizációjáról”, „egészséges korrekciójáról” beszélt. A gazdasági folyamatokra alkalmazott lélek- és élettani metaforák, megszemélyesítések mellett szó esett a „kreativitásról” (mely a „tisztulás” következtében új erőre kap), és a művészet „lényegi”, „belső” és „múlhatatlan” értékeiről, a művek „esztétikai kvalitásáról”. A megnyugtatónak szánt, nem is túlságosan burkolt kereskedelmi propagandával átítatott szöveg azt sugallja, hogy a művészetipar műtárgy-termékei – valamely elvont, örök, számukra adott immanencia folyamanyaképp – kitüntetett pozíciót foglalnak el a globális piaccgazdaság egyéb produkciói között. És ez a szellemi természetű potenciál – speciális hozzáadott értéként – a gazdasági környezet negatív folyamataival szemben védelmet jelent a műpiacnak, és ez a garanciája annak, hogy a művészet és a műtárgy változatlanul, a válság dacára is „blue chip” befektetés lehet.

A 2000-es évtized végén már egyre nagyobb erőfeszítést igényelt az ARCO-t kritikai vagy művészettörténeti pozícióból megítélni. Vagyis a rendezvényen látottakat „feltölteni” olyan tartalmakkal, és „meglátni bennük” olyan jelenségeket, amelyek megfelelnek a művészeti szintér általános gyakorlatában érvényesülő szakmai szempontoknak és lehetőséget kínálnak a kortárs teóriák alkalmazására. 2010-ben már csaknem lehetetlen volt a vásár részprogramjai és egységei háttérben meghúzódó kurátori koncepciókat (szelekciós döntéseket) még azonosítani is, nemhogy diskurzuselemzésnek alávetni. A hatalmas volumenű áru kínálatban pedig lehetetlennek bizonyult bármiféle általánosnak mondható trendet (trendeket) kimutatni. Ahol maga a szelekció a koncepció, és ez nem több, mint a kurátorok saját trade markja valamint pusztán – az alkalomra

---

<sup>37</sup> *ARCOMadrid* (sajtódosszié), Madrid: IFEMA, 2009.

szóló – kompetenciája, ott a bemutatott áruk teljes körének utólagos és önkényes kritikai csoportosíthatósága sem trend, hanem hatalmi megnyilvánulás.

A 2010-es madridi vásár – és általánosságban a kereskedelmi szempontok vezérelte művészeti produkciók – gondolatszegénységének két okát lehetett rögzíteni: az egyik globális (és hosszú távon érvényes), a másik lokális (és pillanatnyi) tényezők együttállásából következett.

Az előbbi a (kortárs)művészeti termelés paradigmaváltásának az elmúlt két évtizedben zajlott folyamata, mely során a hagyományos szellemi-elitkulturális kontextust felülírta az alig leplezett kereskedelmi meghatározottság, s ez a szakmai véleményformálók szerepének relativizálódásával jár. A mindennapi üzletvitel – a válságban fokozottabb mértékben – kritikai elméletek és gyakorlatok helyett népszerűsítést (fogyasztónevelést) és promóciós munkát (piacbővítést) vár a gondolattermelőktől, az elemzőktől pedig sikerpropagandát. Az ARCO-n a „projektek” létrehozásával megbízott szakemberek pedig – szocializációjuk belső parancsaképpen – évről-évre megkísérlik a lehetetlent: kiállításként tekinteni a vásárra, kiállításra jellemző koncepcionális elemekkel átszőni és „feldúsítani” a kurátori szempontból természeténél fogva alig differenciált termékbemutatót. A madridi vásár esetében ez a törekvés a 2000-es évek derekától egyre nagyobb nehézségekbe ütközött, és 2010-ben csaknem egészen elenyészett. Ezen a folyamaton – a vásár „múzeumosodása” után a kereskedelem felé visszalendült inga mozgásán – nincs mit kárhoztatni, hiszen amire – ma már – nyilvánvalóan nincs igény, az csak valamiféle, a pusztán üzlet mellett a szakmai „szalonképesség” látszatát fenntartani igyekvő automatizmus folyományaként képes a túlélésre.

A másik a helyi összetevő: a madridi vásár sikerét nem a napra kész teória és diskurzuszérzékenység adja.<sup>38</sup> Mint már volt róla szó: az ARCO a rajta megjelenő, többségében ibériai gyűjtők számára „nagybani piac”; a

---

<sup>38</sup> A kommercializálódó, kereskedelmi szempontokkal terhelt, tömegszórakoztatássá alakuló biennále-iparban is hasonló folyamatok zajlanak. Az e tekintetben kivételnek tekintett Manifesta és Documenta 2012-es 9. illetve 13. kiadásával kapcsolatos kritikák azonban hasonló jelenségeket detektáltak, mint a Velencei Biennále esetében.

kortársművészetre koncentráló állami és magánintézmények (és a mecénások) számára az „évi rendes” vásárlások fő terepe; a közönség számára pedig tömegrendezvény: szabadidős program, sétatér. A gazdaságosság szempontja pedig a szakmai grémiumok és a projektfelelős kurátorok definiálta szelekciós szempontoknál, és a közösen hangoztatott „kvalitásnál” is erősebbnek bizonyult a vásárt megelőző, a rendező-tulajdonos cég által befolyásolni kívánt, szakmailag következetlen-megengedő válogatásban. A kialakult szervezeti és koncepcionális válságot azonban ekkor még kezelni lehetett.<sup>39</sup>

A 2010-es „vendég” ezúttal nem ország, hanem – a promóció szerint a legnagyobbakhoz mérhető művészeti centrumként definiált – Los Angeles volt. A többi résztvevő tengeréből kiemelkedni képtelen 17 galéria ezt semmivel sem támasztotta alá. 2005-ben Mexikó, majd 2007-ben Korea volt az utolsó vendég, amely professzionális szervezéssel és igényes külső társrendezvények sorával revelatív erővel tudta megmutatni a helyi színteret. LA esetében ehhez láthatóan hiányzott a lokális muníció.<sup>40</sup>

A kuratori programok közül a két pavilon közötti átjáróba szorult E-box a világszerte virulens digitális és technikai médiumokra építő művészet gazdagságát és szellemi potenciálját felvillantani sem volt képes. A vásárról (az óriási léptékből következő idő szűke miatt) fokozatosan kiszoruló videó műfaj – az alapterület 1 százalékán – a legkiesőbb sarokban elhelyezett CinemaLoop szekcióba került.<sup>41</sup> Az évek óta erőltetett Performing ARCO 2010-ben is kudarcra volt ítélve: a látogatók ezúttal sem a körfüggönyök mögött zajló

---

<sup>39</sup> Visszatérő kritika, hogy vásár a spanyol galériáknak a „hazai pálya” előnyét nyújtja, és ez provincializálja az ARCO-t. A standbérleti díjakat inkasszáló rendezőcég, az IFEMA fenn akarja tartani a résztvevők nagy számát – olykor akár a szakmai zsűri (amely 6 helyi és 6 nemzetközi galéria képviselőiből áll) véleményét figyelmen kívül hagyva is. A „minőség” és a finansziális érdekek közti konfliktus – a vezető spanyol galériák bojkott-fenyegetése után – 2010-ben a zsűri pozíciójának megőrzésével jutott nyugvópontra. A visszautasított helyi galériák azonban igazságtalannak és protekcionistaának tartják a szelekciót. L. Kerényi Éva: Megújulás vagy megszűnés, *Műértő*, 2010. április 1. és 14.

<sup>40</sup> A városban a „vendég vendégeként” a Reina Sofia múzeumban mintegy dublorként kiállító német Thomas Schütte szobrai és ugyanott a mexikói származású Mario García Torres videója mellett Ed Ruscha reprezentatívnak nem mondható művészkönyv-kamarakiállítása (Alcalá 31), Thomas Shulman épületfotói (Canal Isabel II.) és Doug Aitken videoinstallációja (Matadero) kapcsolódott a vásárbeli LA-programhoz.

<sup>41</sup> Az E-boxhoz hasonlóan esetleges és szerény felhozatalban Joe Sola, Wood & Harrison és Yael Bartana filmjeit is látni lehetett.

programok kedvéért jöttek a vásárra. A szakértői fórum meghívottai között a korábbi művész és kurátor húzónevek helyett leginkább a gyűjtők jutottak szóhoz.

A Solo Projects 34 egyéni kamara-kiállításán jól áttekinthető installációk kaptak helyet. Éppen a legérdekesebb munkák vetették fel legélesebben azt a problémát, hogy a kortárs színtéren jól működő, adekvát módon alkalmazható tiltakozó gesztusok és aktuális témák (például: Holokauszt, politikai korrektség) légüres térbe kerülnek, de legalábbis félreérthetők egy műkereskedelmi vásár kontextusában. Az első standon – a vásárról az említett következetlen válogatás (vagyis nem-válogatás) miatt távol maradt tekintélyes gyűjtő és galériás Helga de Alvear képviselőjében és a helyzetre reagálva – Santiago Sierra objektje, egy hatalmas, fekete NO betűplasztika fogadta a látogatókat. A tiltakozás erejéből nem is keveset visszavett az a tény, hogy a művet más standokon arasznyi nipp formájában is meg lehetett vásárolni. A másik neves galéria, a Juana de Aizpuru művésze, Tania Bruguera munkáján – az auschwitzi haláltábor kapujának fémből hegesztett Arbeit macht frei feliratán – mintegy „performatív” elemként két technikus sarokcsiszolóval polírozta a helyszínen készülő művet. A minden bizonnyal pozitív indíttatású szubverzív-felrázó szándék azonban itt és most értelmetlennek tűnt éppúgy, mint egy hátsó szekcióban pusztán „földrajzi alapon” egymás mellé rendelt három – egyébként egymással semmilyen egyéb összefüggésbe nem hozható – afrikai művész (Romuald Hazoumé, Nicolas Hlobo, Chéri Samba) mini-gettója, amellyel – abszurd kurátori vállalkozásként – a kontinens kortárs művészetét kívánták reprezentálni.

A galériák többsége a legváltozatosabb termékkollekcióval rukkolt elő, de most is akadtak, akik ragaszkodnak profiljuk félreérthetetlen képviselőjéhez. Ennek hagyományos eszköze – még egy vásáron is – a kiállítás. A 2010-es ARCO összképét tekintve maradinak tűnt az efféle igényesség – tudniillik hogy az adott

térben, a standon látható művek a galéria irányultságát, művészetfelfogását érzékeltető gondolati összefüggést mutassanak.<sup>42</sup>

2011-re sok minden megváltozott Madridban az ARCO (újabban hivatalosan: ARCOmadrid) körül. A város – a nagy nemzetközi vásárok környezetében megszokott, a vásár hetére időzített – extra kiállítási kínálata jelentősen veszített attraktivitásából. Ezt kétféleképpen lehet értékelni: egyrészt az ideutazók így több figyelmet és időt szentelhetnek az ARCO-nak, másrészt az is bekövetkezhet, hogy ezzel Madrid, mint a művészetvilág évente megszokott februári szakmai-turisztikai úti célja veszít vonzerejéből.

A hivatalos értékelés szerint egyelőre az első forgatókönyv érvényesült: 2011-ben ugyanúgy 150 ezer látogatót regisztráltak, mint egy évvel korábban.<sup>43</sup> De amit ezúttal fontosabbnak ítélték: a két szakmai napon több érdeklődőt számoltak (hogypontosan mennyit, arról a [www.arco.ifema.es](http://www.arco.ifema.es) nem közölt adatot) mint 2010-ben. Abban a küzdelemben, ami az utóbbi néhány évben az ARCO fennmaradása és presztízsének megőrzése körül zajlott, további elemek a rövidebb és kisebb rendezvény elképzelése.<sup>44</sup>

A kettős válság – a globális pénzügyi krízis, ami a műkereskedelmet is érinti, valamint a madridi vásár önnön koncepcionális és strukturális problémái – meg az ezekre ráépült retorika 2011-re elsodorta a kurátori programok mellett elkötelezett eddigi művészeti igazgatót, Lourdes Fernándezt. Utódja, Carlos Urroz növénytani metaforája szerint „a gyökerek megerősítése érdekében” tartalmi szempontból is „visszanyesték” a rendezvényt; ami működött, megtartották, ami nem (videó, performansz, digitális művészet), eltűnt, és bizonyos elemek (nem fejtette ki, mire gondol) még „megfigyelés” tárgyát képezik. Nem sok jót ígér ez a hagyománynak számító „vendégszcéna”

<sup>42</sup> Ilyen volt a klasszikus nőművészeket (Nancy Spero, Kiki Smith, Jana Sterbak) képviselő müncheni Barbara Gross; az op art-ra és a konkrétokra (Jesus Rafael Soto, Max Bill, Carlos Cruz-Diez) specializált Tel Aviv-i Dan, vagy a Raoul Ubac szürrealizmusát Susana Solano minimalizmusával ütköztető párizsi Bernard Bouche galéria.

<sup>43</sup> A 200 ezres látogatószám már 2010-ben visszaesett, amikor hatról öt napra rövidítették a nyitva tartást, ez nyomban 32 ezerrel kevesebb látogatót jelentett, ami a 32 eurós standard illetve a 21 eurós diákjegyek átlagát véve hozzávetőleg 830 ezer eurós bevételkieséssel járt.

<sup>44</sup> A rövidebb és 9000 négyzetméterrel kisebb (de így is 38.550 m<sup>2</sup>) vásár a résztvevők (26 országból 197 galéria, köztük 75 spanyol) számára költségcsökkenést, az ideutazóknak pedig némi energia megtakarítást jelent.



projektnek sem, mert Urroz szerint nem kell mindennek a vendég ország körül forognia. Az új igazgató a jövőben a vásár „magjára”, lényegére kíván koncentrálni: az ARCO mindenekelőtt műkereskedelmi esemény, és „nem fesztivál vagy bármi efféle”.<sup>45</sup> Ez egyenes beszéd: a valóban egyre anakronisztikusabb, a kiállítás- és biennále-ipar kurátori koncepcióinak torzóit mutató, előbb felsorolt vásáregységek iránt az utóbbi években láthatóan csökkent az érdeklődés. Az ilyen termékek előállítására természetesen alkalmasabbak a nagy múzeumok és a biennálék, fogyasztásukra készen állnak a marketing megmozgatta közönségtömegek, értékelésükre pedig a gondolattermelők ezekre szakosodott specialistái. Urroz szerint tehát a vásár legyen tisztán a műtárgyüzleté; a vele kapcsolatos releváns vélemények megfogalmazására pedig nem művészeti kritikusok, hanem piaci elemzők és marketingstratégák hivatottak. Az átstrukturálódott – a gyűjtők és befektetők álláspontját is befogadó, azt legitimnek tekintő – szakmai elit meghívottai számára pedig továbbra is rendelkezésre áll az Experts Forum, ahol a nonprofit és az üzleti szféra, a közintézmények és a privát szektor képviselői cserélhetnek nyilvánosan eszmét. A konkrét kapcsolatok kialakítására-ápolására szolgáló informális-személyes networking terepének az előzetes regisztrációhoz kötött Professional Meetingek zártkörű vitadélutánjait szánják.

Emellett fokozatosan háttérbe szorul az ARCO tömegrendezvény és fiesta jellege is; a prioritások 2011-től a virtuális kommunikációra és az innovatív kereskedelmi tranzakciókra, a gyűjtői bázis szélesítésére irányulnak.<sup>46</sup> Urroz ötlete alapján bevezették a First Collector szolgáltatást, mely ingyenes vásárlási

---

<sup>45</sup> Javier Diaz-Guardiola: The competition is tough, but we are up to the task at hand. Interview with Carlos Urroz, *ABCDARCO*, Madrid: ABC, 2011, 02. 17. 5–6. 2011-ben – a 2010-es Los Angeleshez hasonlóan sikertelenül – a motiválatlannak tűnő, és jelentőségéhez képest a városban is alig észrevehető Oroszország nyolc galériája töltötte be ezt a szerepet.

<sup>46</sup> Ugrásszerűen fejlődött a vásár (okos telefonra is alkalmazott) netes elérhetősége: Facebook és Twitter jelenlét, digitális belépővásárlás és katalógus, ingyenesen letölthető guide.

tanácsokkal látja el az e-mailben jelentkező, még tapasztalatlan, első műtárgyukat megvenni szándékozó gyűjtőket.<sup>47</sup>

A véleményformáló galériák és a trendalakító gyűjtők (a tárgyévben 150 nemzetközi gyűjtőt hívtak meg) érdekeit preferáló és minőség szempontjából az ART Basel babérjaira törő ARCO-ról<sup>48</sup> nehéz volna átfogó szakmai véleményt alkotni. Néhány éve még meg lehetett kísérelni – esztétikai-művészettörténeti erudícióval felvértezve és a kortárs színtér folyamatai ismeretével – különböző erővonalakat (műfaji preferenciákat, stiláris, koncepcionális vagy tematikus műtárgy-kumulációkat) tetten érni a vásáron, ám annak 2011-re kifejlődött mutánsa, a kontrolláló művészeti vezető és a megbízott kurátorok kezéből kicsúszott XXI. századi művészeti hipermarket totális árukínálata esetében ez értelmetlen, inadekvát vállalkozás.<sup>49</sup>

Mindazonáltal felfigyelhettünk egyes művészek professzionális képviselőire, több piaci szereplő és nonprofit intézmény együttműködésén alapuló pozicionálására. 2011-ben a madridi médiaművész, Daniel Canogar volt a „helyi kedvezményezett”. Fény- és hanginstallációit nemcsak a vásár több pontján lehetett látni, hanem a városban is, két egyéni kiállításon.<sup>50</sup> Több standon feltűntek Jessica Stockholder installációi is, a Buen Retiro parkban álló Kristálypalotában<sup>51</sup> rendezett egyéni tárlatába azonban nem fektetett energiát. Vele ellentétben Carlos Garaicoa az ARCO-n és Elba Benitez városi

---

<sup>47</sup> A preferenciákat és az anyagi lehetőségeket tisztázó személyes konzultációt követően a vevő számára ingyenesen összeállítják a vásár – számára áttekinthetetlen – kínálatából a számításba jöhető műtárgyak listáját. Az akcióban az információkat rendelkezésre bocsátó galériák is térítésmentesen vehetnek részt. Az üzlet megkötése egyik félre nézve sem kötelező. A szolgáltató cég költségeit az ARCO állta.

<sup>48</sup> Ennél realisabb elvárásként egy, a feltörekvő művészekre valamint Latin-Amerikára fókuszáló, koncentrált vásár koncepciója fogalmazódott meg, ám ezeket a piaci pozíciókat időközben elhódította a londoni Frieze illetve az Art Basel Miami Beach.

<sup>49</sup> Tegyük egy próbát: induljunk el a két hangárban bármely irányba, és ragadjunk ki egy tetszőleges jelenséget az első benyomások közül. Például válasszuk a giccset, mert az ízléstelen, hatásvadász művek és felhígított „reprízok” nem mindennapi változatosságban voltak jelen (részletes elemzésük egy „Giccs a kortárs műpiacon” című tanulmány témája lehetne). Ám ettől kezdve figyelmünket az efféle művek felkutatására összpontosítjuk, és hajlamosak leszünk alkalmi gyűjtésünket tendenciaként értékelni. Ugyanez történe, ha a geometrikus festészetre, szürrealista objektokra, papírmunkákra, kőszobrokra vagy a társadalmi érzékenységet, konceptualitást, személyességet vagy erotikát mutató művekre fókuszálnánk.

<sup>50</sup> Fundación Canal Isabel II. és Galería Max Estrella.

<sup>51</sup> Palacio de Cristal (1887), a Reina Sofía múzeum időszakos kiállítóhelye.

galériájában bemutatott kiállításain érzékeny papírmunkái és mini érmeobjektjei ugyanazt a koncepcionális összetettséget képviselték, mint filmjei és installációi. A 2012-es ARCO marketingje indirekt, személyhez kötött, szakértői hitelességre építő eszközökkel – interjúkkal, nyilatkozatokkal, véleményekkel – próbálta meg áthidalni a vásár struktúrájából adódó megoldhatatlan dilemmákat.

2011-ben megtörtént a rendezvény „profiltisztítása”; a fő elvi ellentmondást – a műkereskedelmi rendezvénybe ékelt kurátori kiállítás-elemekből eredő hibrid szerkezetet – felszámolták. „A vásár az vásár” – mindössze ennyi a kereskedelmi szempontot nyíltan kommunikáló bölcsesség, de stratégiaként bevált. A „nép” – mondhatnánk cinikusan – nem szórakozik kevésbé a standok között sem, mint anno a kurátori szelekció nyomán egybeterelte műfaji (videó, performansz, digitális művészet) összeállítások terében. Megmaradtak viszont a feszültségek a hazai és a nemzetközi galériák; az elit vásárlók igényeinek előnyben részesítése és a tömegeket vonzó művészeti fiesta koncepciója, valamint az intézményi és kritikai bennfentes körök szakmai találkozója és a vásár hagyományos „közművelődési” (értsd: a kortárs művészet piacát építő) szándékai között. Eleven konfliktus, hogy ha a színvonalat (kimondva–kimondatlanul az ART Baselhez mérten) a vezető nemzetközi galériák arányának a spanyol középmezőny kárára történő növelésével akarják emelni, aláássák az ARCO „nemzeti” legitimációját és még több helyi galériát terelnek át a konkurens helyi vásárokhöz.<sup>52</sup> Ezzel a Berlinben tapasztaltakhoz hasonló eróziós folyamatok szabadulhatnak el.<sup>53</sup> Ha a tehetős vevők és a szakmai elit szempontjai válnak egyedül meghatározóvá, akkor a tradicionálisnak mondható népünnepély jelleg és a pedagógiai ethosz rövidesen szertefoszlik.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Az ARCO-ról kiszorult, vagy az ott szereplésre nem is aspiráló spanyol galériák elsősorban az Art Madridon találnak maguknak helyet, melynek 60 résztvevője 2011-ben és 2012-ben is 40-40 ezer látogatót vonzott. Ennél kisebb, és 20 – elsősorban fiatal – galériát fogad be a JUSTMAD, 20 ezer körüli érdeklődővel. L. Kerényi Éva: Utolsó esély?, *Műértő*, 2011. április, 14.

<sup>53</sup> V. M. [Varga Marina]: Szatellitiek térnyerése. Elmarad a berlini Art Forum, *Műértő*, 2011. július–augusztus, 18.

<sup>54</sup> Erre mutatnak a bővülő VIP-szolgáltatások és a professzionális látogatás időtartamának növelése, szemben a hétfői, elsősorban diákok számára kedvező nyitva tartás megszüntetésével és a „público” péntek–szombati 40,

A túlélés zálogának a megváltozott körülmények között amúgy sem az ARCO demokratikus hagyományai látszanak (melybe beleértendők az ebből az alkalomból – közgyűjtemény-építő szándékkal – rendre komoly költségvetésből szerzeményező spanyol intézmények, múzeumok, alapítványok vásárlásai is), hanem az üzletvitelnek a válság körülményei között<sup>55</sup> történő életben tartása. A koncepció szerint a nézelődő tömeg helyett lehetőleg csak annyian áramoljanak a standok között, ahányan a megemelt árak miatt nagyjából azonos jegybevételhez juttatják a szervezőket, mint a 200 ezer körüli látogatórekordok idején. A zömmel ugyancsak nehéz helyzetben lévő költségvetési intézmények mellett/helyett a gyűjtőket, közvetítőket, viszonteladókat kell fokozottabb szerepvállalására ösztönözni.

Az ABCDARCO vásárujság a kétségkívül létező, de mérsékelt vásárlókedvet egyenesen (az eladást jelző) „piros-pötty eső”-ként aposztrofálta.<sup>56</sup> A kiállítók közül azonban sokan nem az eladásokat, hanem a különböző intézményekkel lehetséges kapcsolatfelvételt, megismerkedést tekintették a leggyümölcsözőbb dolognak ebben az évben.

A 2012-es vendég országot, Hollandiát 14 galéria képviselte. Ezúttal nem telepítették őket egyetlen blokkba, ami megnehezítette ugyan valamilyen „összkép” kialakulását, de biztos ellenszere volt az ilyenkor óhatatlanul működésbe lépő uniformizáló mechanizmusoknak. A holland galériák éppúgy nemzetközi érdeklődésűek, mint a legtöbb korszerűen működő konkurensük a világ bármely táján, és Madridban (tekintetbe véve a szervezők iniciatíváját) ők is „fiatalos” arcukat mutatták – mégis meg lehet kockáztatni azt az általánosítást, hogy a Madridban prezentált együttesből legerősebb vonulatként a számos aktuális változatban létező (poszt)konceptuális, a művészettörténetre-reflektáló,

---

illetve vásárnapi 30 eurós, alacsonynak aligha mondható belépti díjaival. A látogatószám 2012-ben 128 ezerre esett, ami 1994-es szintet jelent.

<sup>55</sup> A válság Spanyolországban kritikus méretet öltött; a munkanélküliség 2012 elején 22 százalék volt.

<sup>56</sup> Susana García: Raining red dots, *ABCDARCO*, Madrid: ABC, 2012. 02. 17. 5.

idézőjeles művészet bontakozott ki.<sup>57</sup> Az ARCO alkalmából különszámot megjelentetett Kunstbeeld folyóirat „holland invázióknak” nevezte a város külső helyszíneire telepített kiállításokat, de ez a korábbi – a koreai vagy a brazil – reprezentációkhoz aligha volt mérhető. A hatásukat várhatóan 2013-ban éreztető költségvetési – és a kulturális alapokat érintő – megvonásokat felpanaszoló szerző is a hetvenes évek konceptualizmusát és a Fluxust nevezte a háború utáni holland művészet „aranykorának”.<sup>58</sup>

A 2012-es újítások közül a Solo Objects nagyméretű szobrai és installációi három, a standok között üresen hagyott területet népesítettek be, és leginkább élménypark módján működtek: tréfás fotók és selfie-k ezrei készültek a velük/mellettük pózoló látogatókról. Kérdésesnek tűnik, hogy jövőre érdemesnek tartják-e megújítani. A másik a Featured Artist ötlete volt. A galériák kiválasztottak egy-egy, a „céget” reprezentáló alkotót, aki – egy prezentációt követően – bekerült a nem túl eredeti módon Artists Booknak elnevezett, a terméközönben való eligazodást orientáló kiadványba.

Az általános program mellett biztos pont volt az Opening és a Solo Projects.<sup>59</sup> E két népes szekció (23-23 kiállítóval) apró terei koncentráltabb megjelenést kényszerítenek ki még a legkonceptiózusabb standok termékbemutatóihoz képest is. Paradox, hogy ezek a kamara-kiállítások és installációk (Leonor Antunez, Teresa Margolles, Jonathan Harker–Donna Conlon, Karina Peisajovich munkái) váltották ki a legélénkebb érdeklődést és keltettek leginkább pozitív

---

<sup>57</sup> A Casa Encendida *Holland tájkép* című kiállításán a klasszikus concept art képviselői (Bas Jan Ader, Ger van Elk, Jan Dibbets) „haladó hagyományként” jelentek meg munkáikkal a művészetükre reflektáló fiatal generáció közegében. Utóbbiak közül a költői anyaghasználatot technikai médiumokkal egyesítő David Nuur önállóan is bemutatkozott a Mataderóban. Az egyik legismertebb holland kortárs művész, a Velencei Biennálét és a MoMA-t is megjárt filmes-videós Aernout Mik pedig a CA2M-ben kapott helyet.

<sup>58</sup> Robbert Roos: NL in Madrid, *Kunstbeeld* (special edition), 2012. 02. 15–19., 18–21. Ám hogy a holland szereplés fókuszja a festészet lett volna – miként Roos írta –, ezt még a Mondrian–De Stijl kiállítás (Museo Thyssen-Bornemisza) és René Daniëlsnek a hetvenes–nyolcvanas évek újfestészetét felidéző egyéni tárlata (Palacio Velázquez) alapján is nehéz elfogadni. Hát még azt az erősen túlzó kijelentést, hogy Daniëls festészete nemcsak Luc Tuymans, hanem egyenesen Gerhard Richter jelentőségével mérhető össze a médium megújításában. (Robbert Roos, i. m. 20.)

<sup>59</sup> Előbbi a hét évnél nem régebbi galériák illetve a mini-egyéni kiállítások szekciója; utóbbi – fókuszában Latin-Amerikával – az ARCO interkontinentális ambícióját jelenítette meg.

visszhangot<sup>60</sup> – miközben a vásár új keletű erényének éppen a kurátori-szakmai ambícióktól mentes, kereskedelmi profiltisztaságot tartják.<sup>61</sup>

Ezzel a kör bezárult; az ARCO-tól az ARCOMadridig vezető bő évtizednyi vásártörténet újabb szakaszához érkezett, de régi keletű problémáihoz tért vissza.

---

<sup>60</sup> Lorena Munoz-Alonso: Review of ARCOMadrid 2102, *Art-Agenda*, February 17. 2012. <http://www.art-agenda.com/reviews/arco/>

<sup>61</sup> A kurátorok szerepe a „megújult” ARCO-n a még létező szekciókba került galériák kiválasztásában merül ki.

## 2. Egy regionális kortárművészeti fesztivál kiállításai – a Stájer Ősz Grazban

A „stájer ősz” szóösszetétel hallatán a művészeti szakembereknek is könnyen működésbe léphetnek az ausztriai tartománnyal kapcsolatos sztereotípiák és előítéleteik. Azonban a Stájer Ősz – színházi, zenei, irodalmi, filmes, tánc- és szélesen értelmezett vizuális művészeti (képző-, média-, design- és építőművészeti) fesztivál<sup>1</sup> – rendezvényeitől semmi sem áll távolabb, mint a provincializmus áporodott, vagy kispolgárian kedélyes levegője. A Stájer Ősz mindig olyan aktuális vezérgondolatot vagy témát választ, amely világos, jól körülhatárolható szegmense a globális szellemi, politikai és művészeti diskurzusnak.

Az osztrák színtér – legradikálisabb és legtájékozottabb szereplői folyamatos és kitartó tevékenysége révén – barométer módján jelzi a kortárs művészetvilág szellemi és intézményi rétegeinek átrendeződését, mozgásirányát. Grazban épp az történik, amire az évtizedes intézményi, koncepcionális és értékválságban lévő hazai kortárs művészeti színtér képtelen. A progresszív, az új információk befogadására kész erőket koncentrálnak, a szereplők együttműködésével olyan saját művészeti és elméleti produkciót létrehozni, jól artikulált véleményt megfogalmazni, amely képes bekapcsolódni a világméretű közös „beszélgetésbe.” Amíg az intézményi válság kezelésére itthon hajlandóság sem mutatkozik – a változatlanságban érdekelt szakmai és hatalmi lobbik a költségvetési és egyéb közpénzek (NKA) elosztásánál rendre sikerrel képviselik a túlélő vagy a politikai szándékok szerint időnként átrendeződő struktúrákat – és ehhez a magán- és kereskedelmi szféra is asszisztál ahelyett, hogy alternatívákat dolgozna ki,<sup>2</sup> addig tőlünk párszáz kilométerre, akár Bécsben vagy Pozsonyban is részesülhetünk a saját köldök horizontja fölé tekintő kortárs művészet élményéből.

---

<sup>1</sup> Az 1967 óta megrendezett fesztivál állami (városi és tartományi) támogatásból valamint céges szponzorációból valósul meg.

<sup>2</sup> Ennek első jele a 2015 tavaszán megvalósult Off-Biennále ([www.offbiennale.hu](http://www.offbiennale.hu)).

Sajátos logikája van a fesztiválok történetének: a kibontakozás, az expanzió szakaszában referenciagyűjtés zajlik; partnerek, közpénzek, szponzorok, mecénások megnyerése. A cél a szakmai együttműködők és a társadalmi támogatók minél nagyobb átmérőjű körének létrehozása. Nyitott, befogadó jellegű időszak ez, amikor a „nagy nevek” skalpjainak megszerzése, a médiafigyelem kivívása mellett a legkisebb „társutasoknak” is komoly becsülete van: a derékhad szélesíti a rendezvény legitimációs bázisát. Amikor a fesztivál intézményesül – és finansziális értelemben illetve a szakmai kompetenciák hatalommá koncentrálódása tekintetében is kellően megerősödik –, elérkezik a szelekció és a koncepcionálás ideje. Témák és hívószavak születnek, amelyek először konkrétabbak, szigorúbbak, hogy megnehezítsék a kapcsolódást – s ezzel kijelöljék az elvi-világnézeti alapon együttműködni kívánó szereplőket – és megkönnyítsék a válogatást. Minél jobban koncentrálja definitív hatalmát a szellemi menedzsment (a művészeti igazgató – a főkurátor – és stábja), annál több más autoritással ütközik, és egyidejűleg korlátozza részvételüket a keretek meghatározásában és az alkotó közreműködésben. A program partnereinek köre csökken; egyrészt a szelekció, másrészt az először vonakodó, majd saját döntésük nyomán távolmaradók következtében. Egyre erősödik viszont a koncepció, „profiltisztul” a rendezvény – olyannyira, hogy a hívószavak egyre költőibbek, egyre nehezebben körülhatárolhatók lehetnek; az egyes események, kiállítások pedig egy alkalmi, néhány hétre érvényes nyelv szabadon értelmezett dialektusaiként jelenhetnek meg.

A Stájer Ősz képzőművészeti programjából az ezredfordulótól számított időszak első, több évre elhúzódó lépéseként – a közvetlen kommercializmus megtestesítőiként – a kereskedelmi galériák maradtak ki; először a (valóban) kevésbé kvalifikáltak, aztán még a nemzetközileg (el)ismertek is. Második lépcsőben a kezdetben meghatározó szerepet játszó nagy intézmények (Joanneum, Neue Galerie, Kunsthaus) együttműködése vált következetlenné



(gyakran nem is vettek részt); utóbb ez – olykor alibi jelleget öltve (kamara-kiállítások formájában) – konszolidálódott.

Ennek az átrendeződési folyamatnak stratégiai oka volt: a Stájer Ősz szellemi bázisának, (művészet)politikai felfogásának radikalizálódása állt a háttérben. A kiállítások – alább látni fogjuk a folyamatot – 2006-tól olyan progresszív, kritikai, politikus-társadalomtudatos kortárs művészetet részesítenek előnyben,<sup>3</sup> amely a művészetipar mindkét szférájában (az állami múzeumprodukcióban és tárlattermelésben illetve a kereskedelmi galériák magánvállalkozásaiban is) önellentmondásosnak hat. A rendszerkritikus művészet ebben az intézményi kontextusban csak „tudathasadásos” módon, zárójelbe tett vagy cinikus formában jelenhet meg.<sup>4</sup>

A témák – az első *Város* majd a *Válság* hívószavaktól 2008-ra a talányos *Stratégiák a balszerencse elkerülésére* mondattá bővülve – rendre olyan megközelítést igényeltek a művészekről, a kurátorokról és a közönségtől is, mely elsősorban egy aktív, politikai és szociális kérdésekben nyíltan állást foglaló, a napi ügyekben cselekvően részt vevő, (új)balos, ökotudatos társadalmi réteget szólít meg. A világjobbító utópiák globális dimenziói helyébe ugyan az egyén és a szűkebb közösségek aktivitása, és olykor a kisebb léptékű, lokális problémák kerültek, de ezekben is a nyugati későkapitalizmus általános krízistünetei tükröződnek. Ezt a radikális és erősen kritikusra pozícionált felvetést csak nehezen (vagy egyáltalán nem) követhetik az alapvetően konszenzusos-kompromisszumos látogató- és szponzorbarát politikát folytató nagy intézmények – nemcsak Ausztriában és Grazban, de másutt sem. Az ezekben dolgozó neves helyi kurátorszemélyiségek – Adam Budak, Peter Pakesch, Peter

---

<sup>3</sup> A 2006-ban hivatalba lépett művészeti új igazgató, Veronica Kaup-Hasler működése részeként *Herbst. Theorie zur Praxis* címmel útjára indította a fesztivál elméleti kérdéseivel is foglalkozó német és angol nyelvű, éves magazint, mely az összes érintett műfajban dokumentálja a Stájer Ősz eseményeit.

<sup>4</sup> Eltérő vélemények szerint nincs mód az intézményrendszeren kívüli kritikára, mely pusztán neoavantgárd mítosz (és önámítás) volt (vö. Alexander Alberro & Blake Stimson (eds.): *Conceptual Art. A Critical Anthology*, New York: MIT Press, 1999). A struktúrán belül kifejtett kritika kísérleteit képviselik a bécsi Generali Foundation kiállításai (vö. Sabine Folie, Georgia Holz, Ilse Lafer (eds.): *A Book about Collecting and Exhibiting Conceptual Art after Conceptual Art*, Cologne: Walther König, 2014), valamint a londoni Serpentine Gallery *Marathon* és *Park Nights* projektjei.

Weibel – pedig önálló koncepciógyártó szerephez szokottak, ami esetenként megnehezíti a radikális stratégiát követő és évről évre közös tematikát is „ajánló” stábbal való együttműködést.

Az évek óta tartó folyamat 2009-ben újabb fordulatot vett: a Stájer Ősz kiállításainak elméleti és politikai radikalizálódása és a társadalomtudatos alkotói megnyilvánulások előnyben részesítése immár a képzőművészet (vagy tágabban a vizuális művészet) határait feszegeti. Grazban a képző- (vizuális) művészet médiuma vált kérdésessé, a „kiállítások” és az egyéb programok (köztéri projektek, előadások, viták, vetítések, workshopok, szimpóziumok) médiumspecifikussága kezd elveszni – mindaz, amitől képző- (vizuális) művészet a képző- (vizuális) művészet, és mindaz, amitől kiállítás a kiállítás.

Nehezen vitatható, hogy léteznek a világon fontosabb társadalmi kérdések és égetőbb gazdasági problémák, mint az akadémiai karanténokba zárt elmélettel és csökkenő véleményformáló erővel bíró, domináns kereskedelmi kontextusba került, nyíltan fogyasztói jellegű művészetipar (a kiállítás- és műtárgytermelés) termékeinek marketingje és forgalmazása. A művészetfogyasztói piramis szintjeinek dekoratív (történeti és esztétikai módszerekkel hatástalanított, depolitizált) áruval történő ellátása helyett minden bizonnyal több értelme van a művészeti színtér rendelkezésre álló intézményeiben és eszközeivel a globális kapitalizmus és a fejlődő világ, az élhető környezet és a fenntartható növekedés konfliktusait, az elkényeztetett euro-atlanti polgárság és az elképzelhetetlen nélkülözésben élő „másik világok” páriáinak viszonyát megjeleníteni.

## Képmás

A 2001-es központi kiállítás kurátora, Peter Pakesch egy látszólag hagyományos témát – *Abbild – recent portraiture and depiction* (Képmás – mai portré és ábrázolás) – választott.<sup>5</sup> Ám a mai „emberkép” problémája két szempontból is aktuális és releváns felvetés. Egyrészt a biotechnológia forradalma, a

---

<sup>5</sup> *Abbild – recent portraiture and depiction*, Landesmuseum Joanneum, 2011. október 6. – december 16.

*génmanipuláció* egyre kézzelfoghatóbb eredményei és mindennek humán – morális, szociális és politikai – vetülete az emberi identitás integritását egy minden eddiginél általánosabb, egzisztenciális szinten tette kérdésessé. Másrészt a digitalizált képek forradalma, a *képmanipuláció* technikáinak elterjedése minden eddiginél (a fotográfia, a film, a televízió és a videó előidézte változásoknál is) radikálisabban kényszeríti rá a képtermelőket a legalapvetőbb fogalmak – leképzés és ábrázolás, dokumentum és fikció – újragondolására. A tudomány és a média két oldalról kényszeríti a művészetet az ember egyediségének és önazonosságának, illetve az emberről alkotott képek természetének vizsgálatára. Pakesch szerint<sup>6</sup> ez ma a vizuális antropológia tapasztalata útján történik, méghozzá – és ezzel a romantikus modernista esztétikai-művészettörténeti elméletek gondolatvilágát próbálja új kontextusba helyezni – a hiteles, magát kifejezni képes személyiségen keresztül, s ismét egy (talán utolsó) humanista utópia jegyében. A humanista utópia képviselője, vizualizálása lenne tehát a művészet válasza – ahogy írja: „a jövő eszköze” – a tudomány és az embertechológia felvetéseire. Az ambivalens (valósággal szembesítő illetve manipulatív) természetű médiával való konfrontáció pedig a „realizmushoz történő visszatérést” és az ábrázolás kérdéseiről felújított párbeszédet hívja életre.

A szépirodalmat, művészetteóriát és társtudományos fejtegetéseket is tartalmazó komparatív, interdiszciplináris jellegű katalógus<sup>7</sup> szerzői közül Alexander Marzahn szerint a kortárs portréművészetben az emberi arc mint „objet retrouvé” (ismét fellelt, újra megtalált tárgy) jelenik meg, a személyes intimitás reprezentációjaként. „Hagyományos pozíciók kutatása, óvatos rekonstrukció” zajlik, „visszatérés ahhoz a felülethez, melyet az úgynevezett »való világ« meghódított és feldarabolt képi vidámparkja számára”. Passzív megőrzés és aktív ellenállás lehet a válasz a fotó és a média kihívásaira: „csendes

---

<sup>6</sup> Peter Pakesch: On the Exhibition, in: P. P. (ed.): *Abbild – recent portraiture and depiction* (katalógus), Wien & New York: Springer, 2001. 6–7.

<sup>7</sup> L. 5. jegyzet.

visszavonulás a műterembe”<sup>8</sup> és a társadalmi nyilvánosságban csonkának és korlátozottnak láttatott „én” autonómiájának képviselte.

Az idézetekből kitűnik, hogy a művészeti modernizmus–posztmodernizmus paradigmakettőse elleni „kétfrontos” küzdelem az *Abbild* kiállításon általános kultúrakritikai dimenziót kapott; melynek jegyében olyan kategóriák kerültek felszínre, mint az „én”, az autonómia, a műterem, a realizmus, a hagyomány. A tárlat a meghaladott modernizmust és tradicionális „ellentettjét” egyidejűleg újra játékba hozó konzervatív fordulatot vetített látogatói elé, amit a stúdiójában munkálkodó, a manipulált valóság jelenségeit „valódi” realizmussal meghaladni képes művészindividuumhoz kötne, aki így saját hajánál fogva húzza ki magát a kortárs világ okozta „bajból.” Ugyanakkor – mindennek ellentmondva – elhatárolná magát „az elmúlt századok bukott utópiáitól” is, az emberképet (a portrét, a testábrázolást) pedig „a lélek mélységeinek előtörése” és „idealista, ember mozgatta belső dráma” helyett inkább „felszíni struktúrának”<sup>9</sup> tekintené.

Maguk a művek csak részben támasztották alá a teóriát. Tény, hogy a hagyományos műfajok (festészet, grafika, szobrászat) kiemelt szerepet játszottak és művészettörténeti jelentőségű nevekk<sup>10</sup> képviseltettek. A galéria-összbenyomást megzavaró, olykor frivol és politikai videókat – az indoklás szerint „a történeti és kulturális részérvényűségek közötti különbségek” és az „antropológiai állandó” érzékeltetése céljából – egy kivétellel a Régi Képtár állandó kiállításába integrálták.<sup>11</sup> A művek többsége mentes minden pátosztól, romantikától és utópikus vonástól, ugyanakkor a „portré” és az „ábrázolás” mint olyan – vagyis mint (az idézetekkel érzékeltetett) kultúr- és médiakritikai kérdés és mint általános művészetfilozófiai probléma – alig volt tetten érhető a kiállított munkákban. A múzeum termeiben a művek ugyan tematikai csoportokká szerveződtek, de nem az említett teória jegyében; hanem inkább a velencei

<sup>8</sup> Alexander Marzahn: What is Before the Portrait and What Comes Behind It, i. m., 8–14.

<sup>9</sup> U. o.

<sup>10</sup> Louise Bourgeois, Chuck Close, Anthony Gormley, Gerhard Richter

<sup>11</sup> Például Maria Friberg és Heimo Zobernig munkáját. Idézetek: Peter Pakesch, i. m. 6.

biennále Jean Clair rendezte *Identity and Alterity* című 1995-ös és 2001-es, Harald Szeemann koncepcionálta *Plateau of Humankind* kiállításához hasonló körképszerű módon.<sup>12</sup> Ilyen tematikai együttállást mutattak az emberi szimulákrumok, mutánsok és a felfokozott, szürreális hatást keltő naturalista munkák,<sup>13</sup> melyek a valóságábrázolás és a képi vagy plasztikai fikció közötti átjárhatóság különböző lehetőségeit vették sorra. Hasonlóképpen a test deformációjának, protézisekkel történő kiegészítésének és ellenkezőleg; roncsolt felületre csupaszításának példái.<sup>14</sup> Kitüntetett szerephez jutottak az életkorok; a szentimentalizmus veszélye miatt nehezen megragadható gyermekkor a kiválasztott művek ezúttal meglepetésszerű élességgel állították elénk.<sup>15</sup> Az európai-amerikai művészeti hagyományt képviselő munkákat a rendezők nyugati, második-harmadik világbeli analógiáikkal szembesítették. A párhuzamok nem vágtak teljesen egybe, de a kétféle tradíció ilyen keveredése még érdekesebbnek látszott.<sup>16</sup>

A rendezvény alapvetően progresszív szellemét jól reprezentálta a Neue Galerie-ben megrendezett, Peter Weibel koncepciója alapján összeállított, a globális kánont formáló nemzetközi alkotókat felvonultató *Betűmezőben* című médiaművészeti válogatás.<sup>17</sup>

Kelet-Európát a legkeményebb, olykor a brutálissal és közönségességgel operáló politikus művészet képviselte. A <rotor> kortárs művészeti egyesület *Never Stop*

---

<sup>12</sup> V. ö. e dolgozat 154–156 oldal.

<sup>13</sup> Charles Ray, Cindy Sherman, Gillian Wearing, Maurizio Cattelan, illetve Jeff Wall, Hiroshi Sugimoto, Gavin Turk és Pawel Althamer szobrai és fotói.

<sup>14</sup> Artur Zmijewski fotói és Martin Kippenberger festményei, illetve El-Hassan Róza faszobrai.

<sup>15</sup> Barbara Eichhorn rajzai, Günther Förg fotói és Martin Kasper festményei. Hans-Peter Feldmann száz felvételen száz különböző személyt örökített meg, mindegyikük életkora egy-egy évet képvisel egytől százig. Fényképgalériája objektív, megrendítő módon vezet végig a születést az elmúlással összekötő úton.

<sup>16</sup> Yasumasa Morimura kritikai módon közelít az „egyetemes” művészettörténeti hagyományhoz: Frida Kahlo-parafázisai az európai portré kompozíciós sémáját írják felül egzotikus tárgyakkal és színekkel. Thomas Struth családi fotói – St. Moritztól Sanghajig – a csoportkép nyugati, a környezetet éppen csak jelzésszerűen érzékeltető, a személyiségre összpontosító felfogását képviselik. Ezzel szemben a ghánai Philip Kwame Apagya és a kenyai Likoni Ferry fotóműterem felvételein az ember egyéniségét, szociális helyzetét és még hangulatát is tarkán burjánzó tárgy-együttesek jellemzik, határozzák meg – tekintet nélkül arra, hogy ezek a választott rekvizitumok mennyire szoros viszonyban vannak a „beállításon túli” valósággal. Ebben a felfogásban minden – a műterem és a kinti világ egyszerre – valóság tehát, vagy valóságként élhető meg.

<sup>17</sup> Az irodalom jövőjét kutató kiállítás interaktív installációkra épült és többek között: Masaki Fujihata, Charles Sandison, Jeffrey Shaw műveit vonultatta fel. A látogatók által működtetett hardverek hátterét az egyes munkák céljaira kifejlesztett szoftverek alkották.

*the Action* kiállításának résztvevői (többek között Slava Mizin, Alexander Brener–Barbara Schurz, Tanja Ostojic) számára tíz belvárosi helyszínen háromnapos akcióművészeti sorozatot is szerveztek. A Slavoj Žižek kultúrakritikája nyomdokain haladó filozófus és művész Marina Grzinic<sup>18</sup> volt a kurátora a Forum Stadtpark politikai horrort középpontjába állító, radikális aktivista, kelet- és dél-kelet európai művészek munkáiból összeállított fotó-installáció- és performansz-bemutatójának. A *Zéró időhullám – Az eksztázis politikája* című kiállítás a Grazer Kunstvereinenben sajátos, konceptualizmus utáni minimalista-geometrikus művészetfelfogást képviselt. A művek a drogok pszichedelikus, tudatmódosító, kreativitást serkentő természetét járták körül.

A <rotor> és a Forum Stadtpark politikai radikalizmusához, Weibel digitális média-alapú kutatásaihoz és a Kunstvereinen experimentális minimalizmusához képest az *Abbild* kanonizált neveket vonultatott fel és „applikálta” őket a 19. századi „művészetvallás” romantikus kultúrakritikáját felidéző újkonzervatív esztétikai koncepciójához. Az elvesztett-relativizált-dekonstruált valóság újbóli művészi birtokbavételét vizionáló katalógusszerző az irodalmi Nobel-díjas Gao Xingjian (aki festő is) kijelentését idézi: „Egy kép felszíne világossá teszi, hogy a művészet több üres fecsegésnél.”<sup>19</sup> A Muntean & Rosenblum alkotópáros képfelirata azonban „realistábbnak” tűnik: „Az élet választásokból áll, mind végleges, és annyi következménnyel járnak, mint követ dobni a tengerbe.”

## Balkánia keresése

2002-ben a Neue Galerie *In Search of Balkania (Balkánia keresése)* című kiállítására<sup>20</sup> kiválasztott munkák az egyetemes (értsd: a nyugati) művészet bizonyos jelenségeit, kulcsműveit, történetét választották témájuknak.

---

<sup>18</sup> Marina Grzinic: *Fiction reconstructed: Eastern Europe, post-socialism & the retro-avant-garde*. Vienna: Selene, 2000; utóbb: Marina Grzinic: *Situated contemporary art practices: art, theory and activism from (the east of) Europe*. Frankfurt am Main: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, 2004.

<sup>19</sup> Alexander Marzahn, i. m. 14.

<sup>20</sup> Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, 2002. október 5. – december 1.

A probléma – mivel az, hogy hol húzódnak a Balkán politikai és mentális határai, sohasem volt véglegesen eldöntött kérdés – számunkra is jól ismert: a nyugati művészetfogalom kialakításakor, majd a huszadik századi modernizmus kánonjának megfogalmazásakor nem vették figyelembe a perifériák teljesítményét. Ami Kelet-Európából a „nagy történetbe” bekerülhetett, az vagy a nyugatra elszármazott művészek teljesítménye volt, vagy szoros összefüggést, művészettörténeti pedigret kellett felmutatnia; az ottani fejleményekből világosan levezethető eredetét igazolandó – elfojtva saját identitását. A kelet-európai („balkániai”) művészet, mint az önmagát a Nyugattal szemben „másik”-ként meghatározó regionális fenomén pedig nem applikálható az „egyetemes” narratívához.<sup>21</sup>

Íroniába burkolt tisztelet és önsajnálat; a hetvenes évekből itt ragadt, máig aktív ellenművészet attackjai, valamint intellektuális kísérletek, szellemi erőfeszítések a marginalizáltság, az elszigeteltség meghaladására – ezek a lehetséges stratégiák körvonalazódtak a „balkániai” (albán, bolgár, ex-jugoszláv, görög, román és török) művészek munkái láttán. Érthető, hogy a kurátorok (Roger Conover, Eda Cufer, Peter Weibel) különösen érzékenynek bizonyultak a művészettörténetet tematizáló művészet iránt, hiszen ebben ragadható meg, „beszélhető ki” a kelet-európai modernizmus egyik legakutabb komplexusa: az egyenrangú értékek teremtésébe vetett meggyőződés és a kirekesztettség traumája. Az utóbbi hol kikezdi az önbizalmat, aláássa az öntudatot, és sértett, dacos visszavonulásra vezet, egy „külön történetbe” zárva a helyi, nekünk oly kedves teljesítményeket,<sup>22</sup> hol még szívósabb aktivitásra sarkall, olyan ostromra, ahol a „támadók” a falon belül lévők harcmódorát (teóriáját és művészi stratégiáit) alkalmazzák.

---

<sup>21</sup> Maria Todorova: *Imagining the Balkans*. New York: Oxford University Press, 1997 és András Edit: Kelet (és a Balkán) a nyugat kapujában, Grazban és Bécsben, in. András Edit, i. m. 255–265.

<sup>22</sup> L. Erdély Miklós: Jó és rossz pásztorok. In. Erdély Miklós: *Művészeti írások*, Budapest: Képzőművészeti, 1991

Ezért a művészet témájú művek önálló vonulatként különültek el a kiállításon. Goran Dordevic húsz darab 25x25 centiméteres álnaiv ceruzarajzban foglalja össze a nyugati kánont megjelenítő kulcsműveket (*A művészet rövid története*, 1981).<sup>23</sup> Hasonlóan kánonkritikus, kétélű humor az alapja az ugyancsak belgrádi Kazimir Malevich művészetének, aki újrafestette az orosz mester munkáit és „életre keltette” személyiségét is (*Az utolsó futurista kiállítás*, 1985–1986). A török Halil Altindere fotóin a tradicionális öltözetben díványon üldögélő idős asszony albumokat lapozgat (*A mamám szereti a Fluxust, mert a Fluxus antiművészet; A mamám szereti a pop artot, mert a pop art színes*, 1998). Az ismert művészettörténeti fogalmak abszurd helyzetbe kerülnek, elvesztik megszokott, védelmet nyújtó kontextusukat és lelepleződik a nyugati kulturális közegbe ágyazottságuk. A „nagy történet” helyébe egy egészen másikat állít Teodor Graur, aki huszonöt éve gyarapítja a Romániára és a régióra jellemző mindennapok emlékeit, tárgyait és szimbólumait egybegyűjtő kollekcióját. Mindez a – nyugaton elképzelhetetlen „kínálatú” – bolhapiacok, vásárok és kirakatok összképét idéző installációként exportálható (*Az én Balkánia Múzeumom*, 2002).

A szlovén IRWIN csoport munkája (*Retroavantgarde*, 2000) öndemonstráció; a címadó kategóriáit elsősorban az ő tevékenységük meghatározására használja a szakirodalom.<sup>24</sup> Tablójukon a mozgalom történetét, összefüggésrendszerét ábrák, nyilak, fotók szemléltetik; azét a mozgalomét, mely a csoport szerint (a hasonló keleti értékteremtő övezetekkel együtt) a szlovén (és általában a kelet-európai) modern és kortárs művészet történetének megíratlansága, fogalmainak körülhatárolatlansága miatt hiányzik az uralkodó nyugati narratívából. Ezt a munkát elvégezendő az IRWIN maga vette kezébe a kánonformálást:

---

<sup>23</sup> Belgrádban megnyitott kétszobányi magánarchívumában (Művészettörténeti Mauzóleum) pedig zömmel arasznyi tárgyak, reprók, képek, fotók, szobrok, dokumentumok tömegéből állítja össze az egyszerre pedagógiai célzatú és parodisztikus kiállításokat (*Töredékek a művészet történetéből és A modern festészet rövid története*, H. W. Janson illetve Herbert Read nyomán).

<sup>24</sup> A terminus a ljubljanoi Visconti Fine Arts Kolizej galériában *Retroavantgarde* címmel 1994-ben rendezett kiállítás óta közkeletű. Ehhez lásd: Juliane Debeusscher: *Retroavangarde: Vertiginous Forms of Representation*. (<http://www.irwin.si/texts/retroavangarde-vertiginous-forms-of-representation/>)



kezdeményezésükre a New Moment ljubljana folyóirat egy teljes száma – húsz posztszocialista ország szakembereinek együttműködésével – a kelet-európai művészettörténet (re)konstrukciójára vállalkozott.<sup>25</sup>

A kiállítás anyagában az említett ambivalencia széles (alkotás)lélektani skálán futhat végig, s érzékeny pontokon érintheti a nyugati intézmények erogén zónák módjára működő értékrendjét. Nemcsak a szimbolikus geográfia megalkotta Balkániának – és általában Kelet-Európának – lehetnek komplexusai, hanem az oda felfedezőútra induló nyugati kurátoroknak is. A társadalmi értelemben vett „rossz lelkiismeret” meglepetésszerű lépésekre vezetheti őket. A Neue Galerie kapualjában ott függött a „Don’t play with the Balkans!” feliratú, „Ne játssz a tűzzel!” értelmű, fenyegető vörös transzparens. A szokatlan indulatokat, energiákat és az „egzotikusan” lepukkant környezetet megtapasztaló, s a magukban szunnyadó „homo balkanicust” életre keltő kurátorok nemcsak fogékonnyá váltak „Balkánia” szellemi és művészettörténeti jóvátételi igényeire és az onnan rájuk törő, nyílt vagy burkoltabb kánon- és intézménykritikára, a nyugati művészetvilág bírálatára, hanem az élmények hatása alatt kockázatos kijelentésekre ragadtatták magukat. A szerintük „Balkánia esszenciájának” (kérdés, létezhet-e egyáltalán ilyen közös fenomén) egy szeletét megragadni képes kiállítás bevezetőjében azt állítják, hogy „Európának és a Nyugatnak nincs más tartaléka, mint a Balkán. Balkánia nem magában való világ, hanem tükör, melyben mindenki más önmagát pillanthatja meg.”<sup>26</sup> Optimista víziójukban az övezet „a XXI. század legfontosabb, a Nyugatot egy új logika révén periferizáló egysége lesz, melyben a Nyugat válik Keletté, ahol tarthatatlanok lesznek az identitás, az egyén, a nemzet és a másság régi határai és mítoszai.”<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> IRWIN: *East Art Map*, *New Moment Magazine* No. 20 (2002); IRWIN (ed.): *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, Cambridge & London: The MIT Press, 2006.

<sup>26</sup> Roger Conover, Eda Cufer, Peter Weibel (eds.) *In Search of Balkania. A Users' Manual*. (katalógus), Graz: Neue Galerie, 2002. 3.

<sup>27</sup> U. o. Itt megjegyzendő, hogy a felsorolásból a kelet mitikus energiáit magáénak képzelő, „autentikus” nemzeti művészet koncepciója (a Forrás Galéria, a Kárpát-haza Galéria és az MMA művészköre) Magyarországon 2010

A *Balkánia keresése* olyan kiállítások közé illeszkedik, melyek trenddé formálódva fordulópontot jelentettek a kelet-európai művészet recepciója tekintetében.<sup>28</sup> A figyelmet az akut hatalmi helyzetre és reprezentációjára irányították azzal, hogy megkísérelték a Balkánt alternatív centrumként, produkcióját pedig párhuzamos kánonként artikulálni. Ezzel összefüggésben (a modernizmus utáni helyzetben, amikor a pusztán innováció veszt jelentőségéből) körvonalazódik a teóriák és stratégiák lehetséges vándorlásának, módosulásának gondolata; valamint az egyenrangú, lehetőségekben és potenciálokban gazdag kelet-európai produkció öntudatából táplálkozó „horizontális művészettörténet” elképzelése.<sup>29</sup>

A 2003-as Európa Kulturális Fővárosa év Grazban elmosta a Stájer Ősz kontúrjait. Egy évvel később a rendezvénysorozat hívószavának a *válságot* (*Krise/Crisis*) választották. Úgy gondolták, hogy a jelenségnek létezik pozitív értelmezése is: a krízisben olyan lehetőség rejlik, mely magába foglalja az újrakezdés és az esély fogalmát is. A válság egyben esztétikai kategória, meghatározó erővel van jelen a társadalmi változásokra és azok válságtüneteire tudatosan reflektáló aktuális kortárs művészeti produkcióban, amelyre az – öndefiníciója szerint – felfedező, úttörő jellegű fesztivál összpontosít.

Ezzel együtt a kiállítási kínálatban – az előremutató magyarázattal felruházott mottóra rácsfolva – legalább akkora súlyt kapott a múlt, mint a jelen és a jövő. A múlt jegyében a Neue Galerie két teljes szintjén retrospektív visszatekintő tárlatot szentelt a 2004-ben hatvanadik évét betöltő vezető kurátorának, a médiaművész és -teoretikus Peter Weibelnek.<sup>30</sup>

---

után kultúrpolitikai tényezővé vált, és állami (például Kínába és Indiába szervezett) szervezésű kiállításokon jutott szerephez.

<sup>28</sup> Például: *Balkan Konzulat*, <rotor>, Graz, 2002–2003 (*Balkan Konzulat*. Frankfurt: Revolver, 2006); *Blut und honig – Die Zukunft ist am Balkan* (curator: Harald Szeemann), Klosterneuburg, 2003; *In der Schluchten des Balkans – Eine Reportage* (curator: René Block), Kassel, 2003.

<sup>29</sup> Dipesh Chakrabarty: *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton UP, 2000; Piotr Piotrowski: On “Two Voices of Art History”. In: Katja Bernhard & Piotr Piotrowski (hrsg.): *Grenzen überwindend. Festschrift für Adam S. Labuda*, Berlin: Lukas, 2006 és Piotr Piotrowski: *In the Shadow of Yalta. Art and Avant-Garde in Eastern Europe, 1945–1989*. London: Reaktion, 2009.

<sup>30</sup> *A nyitott mű 1964–1979* című kiállítás – mely Gert Jonke szerint „utazás a Gutenberg-galaxistól, a betűk világától az új média világába” – Weibel konceptuális korszakát, vizuális költészeti, body art és akcióművészeti

2004 táján még csak történeti, akadémiai szinten irányult a művészeti szcéna érdeklődése a hatvanas–hetvenes évek művészeti expanziója, fogalmi és nyelvi kutatásai, kísérletei, az írógéppapír, az indigó, a Letraset és a Super 8-as kamerák világa felé.<sup>31</sup> A kiállítást bevezető szöveg azonban egyelőre még a posztmodern elmélet kulcsszavait és terminológiáját próbálta alkalmazni tárgyára: megtudjuk belőle, hogy Weibel mélyen politikus, kritikus és nomád művész, aki pionírja volt a gender és társadalom konstruálta identitások, valamint a valóság és a reprezentáció viszonyai vizsgálatának, s aki a korai Wittgenstein nyelvfilozófiájától a kései Wittgenstein szelleméhez jutott el. Ám a posztmodern teória alkalmazhatatlan Weibel par excellence avantgárd korszakára. Jellemző, hogy szó sem esik a kiállítást erőszakosan domináló művészegőről, mely egykori radikális avantgárd gesztusokkal élő önmagától, a VALIE EXPORT sétáltatta ember-kutyától egészen a mester saját arcvonásait mutató Krisztus-ikonig terjed. Utóbbi szomszédságában a régi magnetofonokból álló installáció gombnyomásra szólal meg: némi sercegés után a szalagról az első tisztán hallható szó: *Ich*. Ez a narcisztikus, a valóságot kizárólag önmagán keresztül, saját perspektívából láttató, állandóan „intervencióra kész” művészszemélyiség 2004-ben, a kritikai teóriák – különösen a gender-diskurzus – fényében idejétmúlt, és jól láttatja a hatvanas–hetvenes évek avantgárdjának maszkulin természetét is.

A személyesség egészen más módon volt jelen a Camera Austria *Staying or leaving (Maradni vagy menni)* című kiállításán: a munkák a migráció és a dokumentarizmus kérdésével foglalkoztak. A migrációt nem pusztán a politikai és gazdasági körülmények kikényszerítette menekülésként, hanem a kulturális tájkép folyamatos változásaként láttatják, mely a szereplők identitását valamint

---

tevékenységét tekintette át. A korabeli művek természetéből következően tengernyi fotón és mozgóképen látjuk a művészt magát: munkaasztalnál, színpadon, galériában, utcán, képernyőn, rock-koncerten – változatos, szünni nem akaró aktivitás közepette, melynek bőven termelt gyümölcsei láttán nem világos, hogy – a születésnapon túl – mindezt mi végre és miért éppen ebből az alkalomból találják elének? (Gert Jonke: Peter Weibels offenes Work. In: *Peter Weibel: das offenes work 1964–1979*. Graz: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, 2004.)

<sup>31</sup> A korszak iránti nosztalgia és a kereskedelmi érdeklődés feltámadása, az új szempontú kutatások és kiállítások hulláma az évtized második felében tetőzött, és 2010 után is töretlenül tart.

az esszenciálisnak tételezett nemzetfogalmat is át- és felülírja. A világ korábbi rendjét veszélyeztető válságövezetek panorámáit kapjuk, hol közeli, hol távoli képeken: tájakat, épületeket, élethelyzeteket.<sup>32</sup> A munkák személyessége a valóság közvetlen megtapasztalásából, a helyszínen szerzett élményekből táplálkozik. Saját megfigyeléseiken alapuló beszámolóik egyúttal a médiából ismert, „tényeket” tálaló dokumentarizmus kritikáját is adják. Az általuk rögzített valóságot nem tekintik objektívnek, hanem önnön pozíciójukkal, állásfoglalásukkal is áthatottnak mutatják – anélkül, hogy a művész egója elébe tolakodna tárgyának.

Ennél is radikálisabb kritikai szemlélet uralta a *There must be an alternative* (*Kell, hogy legyen alternatíva*) című kiállítást a Forum Stadtparkban. A Margaret Thatcher kijelentésének (Nincs alternatíva) cáfolataként megfogalmazott mondat a globalizált kapitalizmus gazdasági igazságtalanságait és a rendszer neoliberális ideológiáját veszi tűz alá.<sup>33</sup>

Múzeumi nyugalom honolt a második szezonját megvalósító, a 2003-as Európa Kulturális Fővárosa év alkalmából megnyílt nagyintézmény, a Kunsthaus Graz (a bázeli Tinguely Museummal közösen rendezett) *Moving Parts – Forms of the Kinetic* (*Mozgó részek – kinetikus formák*) című kiállításán, pedig az épületet a kinetikus művészetet feltérképező nagyszabású, az 1959-től napjainkig terjedő majd fél századból válogató összeállítás töltötte meg. Annak ellenére, hogy itt minden mozgott, forgott, villogott és zörgött, a változásokkal, nyomasztó kétségekkel és kérdésekkel terhelt nyugtalanító közeg – amelyet valóságnak

---

<sup>32</sup> Kairói háztetőkön szemét- és törmelékhegyek között élő szegények; egy, a közigazgatás szempontjából „regisztrálatlan” arab-beduin falu bádogházai és lakói; a megszállt palesztin területeken épült sivár és elhagyatott telepes-házak; bolhapiacról nejlonszatyraikkal hazagyalogló zágrábiak; az athéni olimpiai falu szomszédságában lévő, cigányok és románok lakta nyomortelep; márkás termékeket szimuláló román home-made ruhadarabok és a Skopje-széli panelek között zajló lakótelepi élet bizarr díszletei jelentek meg nyolc, zömmel dél-európai származású művész fotóin, videóin és installációin.

<sup>33</sup> Aernout Mik videóján a pihenő brókerek (és egy robot) nyugalmát zúzza szét a tőzsdekrach; az amerikai The Yes Men csoport filmjén egy, a World Trade Organization politikáját parodizáló website válik valósággá: a létrehozó aktivistákat összetévesztik az igazi bürokratákkal és még küldöttjüket is meghívják egy salzburgi konferenciára. Olivier Ressler videointerjúkat készített olyan gondolkodókkal és utópistákkal, akik alternatív koncepciókat dolgoztak ki a kapitalizmus társadalmi és gazdasági rendjével szemben. A bureau d'études csoport demonstrációs térképein a cégek, családok, személyek, gazdasági, pénzügyi, politikai és kulturális szervezetek globális kapcsolatrendszerét, hatalmi szisztémáját vizualizálta. *A világkormány* és a *Hálózatokkal kormányozni* című tablókön szemünk a médiából jól ismert neveket és intézményeket összekötő szálakon futhat végig.

szeretünk nevezni – kívül rekedt az óriási cethalra emlékeztető galéria burkán. A kurátorok nem csináltak titkot belőle: a tárlatnak nem volt teoretikus célja és háttere, helyette pillanatfelvételszerű impressziót nyújtott a műfaj utóbbi fél évszázadáról.

### A kis nagyváros

A fesztivál témája 2005-ben a város volt: nem Graz, hanem a XXI. századra megváltozott város általában, és közelebbről: az európai város – annak jeleként, hogy a művészet tágabb társadalmi kontextusban kívánja pozicionálni magát.

A Kunsthaus kiállítása (*M Stadt – Europäische Stadtlandschaften*) címében a konfekcióiparból ismert „M” a közép méretre utal. A száz- és háromszázezer lakos közötti városok közül Bazel, Graz, Krakkó, Ljubljana, a Ruhr-vidék településláncolata és Trieszt építészeti és életmódbeli átalakulásának elemzése köré csoportosítottak urbanizációs- és környezettervezési kísérleteket, valamint a gondolkörhöz kapcsolódó képzőművészeti munkákat. A világban egyre szaporodó sokmilliós megapoliszokkal szemben az európai fejlődés saját úton jár, s ebben döntő szerepet játszanak a közép méretű „kis nagyvárosok”.<sup>34</sup> Elég nagyok ahhoz, hogy kellő gazdasági erőt és sokoldalúságot mutassanak (és így a migráció célpontjai is legyenek), de túl kicsik ahhoz, hogy a tömegtársadalom keltette feszültségek határozzák meg mindennapjaikat. Talán provinciálisak, ám mégis gyakran generálnak számottevő kulturális mozgásokat (erre épp Graz az egyik legjobb példa).

A kiállításon képet kaphattunk a tradicionális, központi mag köré szerveződő és az új, decentralizált város ellentmondásos viszonyáról. Ehhez alapvetésként a várost mint olyat totális építészetként kell értelmeznünk, urbánus tájképként, melyben az ott folyó élet minden vonatkozása valóságalkító tényező. Az új város – és a kiállítás – kulcskategóriája a sprawl (burjánzás), a település

---

<sup>34</sup> Peter Pakesch & Marco De Michelis (eds.): *M City: European Cityscapes*. Cologne: Walther König–Kunsthaus Graz, 2005

formátlan, szabad növekedése, mely a történeti centrumból sugár irányban szétáradó főutak és az azokat a települések határában összekötő körgyűrűk kimetszette övezetek beépülésére jellemző. A sprawl „köztes táj” város és vidék között, vagy „köztes város” az urbanizált táj és a renaturalizált város között, ahová autóval kell menni. A sprawl Marc Augé kifejezésével „non-places” (a világ bármely pontján hasonló megjelenésű, karakter nélküli nem-helyek)<sup>35</sup> – vásárlóközpontok, repülőterek, szórakoztató parkok – rendszertelen rendszere, a nemzetek feletti fogyasztói társadalom jellegzetes élettere. Privátszférája családi otthonok uniformizált telepeiből és magánautók tömegéből áll.

A jelenség számos szociális és kulturális kérdést vet fel: a centrum és periféria hierarchikus viszonyának megszűnését (egyre több funkció – például a vásárlás – kerül ki a városmagból, mely turisztikai látványosság lesz, vagy bevándorlók és egyéb marginalizált csoportok lakóhelye); az utcahálózat gyorsforgalmi utak rendszerévé alakulását; a közel fekvő városok összenövését. A sprawl nemcsak térképeinket írja felül, hanem a humanista alapokon nyugvó citoyen tradíció ellenében ható, az elektronikus médiumok kommunikációjára épülő új életmódot is jelent. A kortárs színtérről jól ismert képzőművészek<sup>36</sup> munkáit a kurátorok a városlátképek, a fogyasztás és a migráció témaköréhez válogatták.

A kiállítás arra kereste a választ, hogy létezik-e globális, átfogó elképzelés, „vízió” az új városfejlődés felvetette kérdésekre. Ha nincs ilyen, akkor két lehetőség kínálkozik: a régi városi centrumok megváltozott mikro-valóságának megértésével és a róla való gondoskodással, vagy a még flexibilis, alakítható, a „strukturális szabadság” (Rem Koolhaas) vonásait mutató sprawlban rejlő innovatív életmód megtervezésére kell összpontosítani.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Marc Augé. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London & New York: Verso, 1995.

<sup>36</sup> Többek között Gerhard Richter, Chris Burden, Carlos Garaicoa, Andreas Gursky, Sylvie Fleury, Duane Hanson, Gavin Turk.

<sup>37</sup> Két kapcsolódó kiállítás közül az egyiken, a Camera Austria termeiben (a Kunsthaus épületében) a Sabine Bitter–Helmut Weber alkotópáros fotóin az épületek és városrészletek nem pusztán architekturális formaként vagy panorámaként jelentek meg, hanem a bennük, közöttük lakók életmódjáról, vágyairól, kulturális és szociális kötődéseiről is beszéltek. A Kanadától Venezueláig hasonlóan személytelen modernista középületek és nem-helyek semleges tereit merőben eltérő emberi szándékok töltik meg indulatokkal. A Medienturm még egy

## Kortárs látogatók

Radikális jellegűvé formálta át a 2006-os fesztivált az új művészeti igazgató, Veronica Kaup-Hasler. Állásfoglalása szerint – melyben a rendezvény stratégiaváltását deklarálja – a Stájer Ősz „nem népszerű kultúrshow”, hanem a „kurrens, naprakész művészet nemzetközi platformja”; olyan művészeté, amit „nem mindig könnyű megérteni.”<sup>38</sup> Ezzel szakít a nagyszabású regionális fesztiválok gyakorlatával, melyek elsősorban a populáris, közérthető, tömegeket vonzó programok fogyasztását kínálják.

Az általa koncepcionált 2006-os eseménysorozat hívószavai – az *ellenőrzés*, az *együttműködés*, a *részvétel* és a *szabad források* – olyan szociális, gazdasági, politikai és mentális jelenségekre vonatkoznak, melyek a legszélesebb társadalmi érdeklődésre tarthat(ná)nak számot. Mindennapi életükben „az emberek” sokkal többször szembesülnek e jelenségek megnyomorító és (ritkábban) lelkesítő hatásaival, mint a művészeti szórakoztatóipar különféle élvezeteket nyújtó termékeivel. Paradox helyzet áll elő: a „mindenkit” érintő, húsbavágó kérdésekkel foglalkozó kortárs művészet olyan diszkurzív mezőben jelenik meg, olyan „nem könnyen érthető” nyelven szólal meg, mely csak egy szűk, professzionális réteg számára dekódolható. A művészet elitista szemléletének olyan mai változatáról van szó, ahol már nem az „elvont formák”, a megközelíthetetlen minőség és a távoli magasságokban leledző művészeti távolítja el egymástól a beavatottak és a kívülállók csoportjait, hanem egy új típusú kommunikációs akadály. Az „akadály” leglényegesebb eleme ismét egy paradoxon: a „nem könnyen érthető” kortárs művészet koncepcionálisan interaktív természetű; eddig soha nem tapasztalt mértékben számít a nézők közreműködésére, akiknek ehhez a művészhez hasonló mélységben kellene elmerülniük a tematizált problémákban, melyek legtöbbször – tekintve, hogy az

---

lépést tett a város személytelen és semleges „köztes terei” felé: a *Blank (Üres)* című kollektív kiállításon a non-places világának legsivárabb teremtményei: át- alul- és felüljárók, hidak, sportpálya-ketrecek jelentek meg.

<sup>38</sup> Veronica Kaup-Hasler: Preface. *steirischerHERBST* (műsorfüzet), Graz: SH-Kulturveranstaltung GmbH, 2006. 4.

aktuális trend szerint a kortárs művészet „társadalomtudatos” – önmagukban is összetettek és elsősorban nem esztétikai természetűek.<sup>39</sup> A látogató részvétele belekalkuláltatik a produkcióba, szellemi és alkotótársá lép elő (participatory art), de nem ő megy a műterembe, hanem a műterem kerül a kiállítótérbe (és persze bárhova: városi köztérre, természeti környezetbe).

A kortárs művész műtermében azonban hiába keressük a stafelájt és a mintázó állványt, inkább irodára vagy hangstúdióra emlékeztet: komputerasztal, faliújság, polcok, dossziék, könyvek, monitorok, kábelek, fejhallgatók. Ezek a tárgyak (továbbá széksorok és projektorok) alkotják a kiállítás installációját. A professzionális néző – a „kortárs látogató” – otthonosan mozog közöttük, és bőkezűen bánt az idejével is; mindazzal, amivel a professzionális művész hivatásszerűen, full-time jobbként foglalkozik, neki a kiállításon kell kapcsolatot találnia. Ezért többórás videókat néz végig, interjúkat hallgat meg, könyvekben merül el, táblázatokat tekint át, űrlapokat tölt ki, részt vesz a délutáni prezentáción, hozzászól az esti vitán és kienged az azt követő koncerten.

A nyitott, folyamatszerű, interaktív és multidiszciplináris kortárs művészet nemcsak a tradicionális „képzőművészet” fogalmát írta felül, hanem felbontotta a hagyományos kiállítási formát is. A Stájer Ősz bélyegzőt idéző logója az egyes programok mellett körgrafikonként funkcionál, és tudatja, hogy az adott eseményben hány százalék (például) a vizuális művészet, a teória, a performansz, a hétköznapi élet.

A Kunsthaus Graz 2006-ban, *Protections (Védelmek, Védekezések)* című bemutatója alkalmából, „rejtőzködve” Gutshaus Kranzra anagrammászította a nevét, és rögtön definiálta műfaját is: „ez nem kiállítás”. Ez nem volt teljesen így: objektok, installációk, videók teremtették meg a kortárs látogató komfortérzetét, miközben – a kurátorok elképzelését követve – formabontó

---

<sup>39</sup> Claire Bishop álláspontja szerint az aktivista művészeti megnyilvánulások óhatatlanul esztétikai kontextusba kerülnek, és ekként (is) értelmezhetők. L. Claire Bishop: *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London and New York: Verso, 2012.



akciókkal borzolták idegeit.<sup>40</sup> A kurátorok szerint nem-kiállításuk olyan „dinamikus struktúra”, mi több: a különböző „művészeti szándékok olyan mátrixa”, mely projektjük révén „helyspecifikus eseménnyé” változik.<sup>41</sup>

A Camera Austria *Knowing you, knowing me* című fotó- és videobemutatója, *Képekkel a bűnrészességről* alcímmel szándéka szerint ironikus, kritikai és (megint csak) felforgató valóságkonstrukciókkal szolgált látogatóinak a surveillance (felügyelet, őrizet) up to date Foucault-i kulcskategória jegyében.<sup>42</sup>

A Forum Stadtpark programja – *No Space is Innocent (Nincs ártatlan tér)* – esetében 28% vizuális művészetet, 17% zenét, 20% filmet, 21% elméletet, 8% előadást és ugyanennyi radikalizmust határoztak meg a kurátorok, köztük a Stájer Ősz visszatérő szlovén teoretikusa, Marina Grzinic. A „tematikai mátrix” itt az emlékezés, a történelem és a társadalmi aktivizmus bázisán álló, a „történelem formálta valamint utópikus térre és a benne rögzült kulturális gyakorlatra reflektáló, ezeket re-artikuláló művészi elképzeléseket” tartalmazta.<sup>43</sup> A műteremszerű környezetben valójában a későkapitalizmus aktivista kritikájának képi vetületeit, valamint mai és közelmúltbeli politikai és etnikai konfliktuszónák dokumentumait láthattuk különféle műfajokban. Az erőszak, a félelem, a menekülés és a halál dermesztően hasonló koreográfiái felkeltik az igényt, hogy a földrajzilag egymástól távol eső területeken élő, az eseményeket előidéző és elszenvedő emberek személyes sorsát is megismerjük. Az ESC im labor ljubljanoi és grazi művészek közös kiállításán (*Intermediate Spaces/Intermediális terek* – 52% vizuális művészet, 31% munkafolyamat, 17% diskurzus) a kortárs látogató helyzete némiképp nehezebb volt, mivel a

---

<sup>40</sup> Markus Schinwald lakásbelsőit imitáló, mozgatható bútorlemezekből épített installációjában tornázott, Roman Ondák naponta láthatatlan (!) performanszt adott elő az épület előtt, Apolonija Sustersic pedig egy, a képzeletben létrehozott Szlovén Kortárművészeti Múzeumot jelképező múzeumbuszt (MUSU Bus) közlekedtetett Graz és Ljubljana között. „Felforgató építészeti gesztusként” Elmgreen & Dragset faházakat épített a Gutshaus terében, és azokban más művészek munkáit helyezték el. Az egyik pavilonban a Radio Helsinki (grazi alternatív adó) üres stúdióit és elárvult keverőpultjait lehetett megnézni.

<sup>41</sup> *steirischerHERBST*, i. m. 20.

<sup>42</sup> A korrekt, középszerű kiállítást két videó köré szervezték: Rainer Oldendorf vetítés közben folytonosan átalakuló film- és diakollázsán a szereplők személyisége is „kollázsszerűen” változik; Mark Raidpere eszköztelen, fekete-fehér áldokumentarista munkája pedig egy kikívánczó, de a megfogalmazásig sohasem eljutó vallomást örökít meg.

<sup>43</sup> *steirischerHERBST*, i. m. 26.

kommunikáció – bevallottan – nem felé irányult, hanem a művészek között zajlott. A kiállítótér-munkahely itt egy totális performansz díszleteként hatott, amelyben a projekt résztvevői sűrögtek-forogtak, vezetékeket húztak, székeket tologattak, CD-t írtak, kávéfőztek és miközben a művek „folyamatban voltak.” A nagy intézmények közül a Neue Galerie kényszeredett részvétele (a *SLUM* című, a nyomor változatos formáival „ijesztgető”, fantáziátlan kamara-kiállítást az udvari kisterembe utalták) és teátrális „szenzációja” (a megfáradt avantgardista, HA Schult hulladékokból összepréselt emberalakokból egy regimentet állított a kisterem elé) a Stájer Ősz új, radikális koncepciója körül zajló vitákról tanúskodott. A programról 2006-ban leválasztották a kereskedelmi galériákat, ezzel lemondtak a rendezvény „városi fesztivál” jellegéről, ám ezáltal feszesebb lett a program és egyértelmű a kritikai irányvonal.<sup>44</sup> Ezzel azonban egy új dilemma jelent meg a horizonton: a döntéshozó hivatalnokok és a szponzorok ugyan többnyire támogatják a művészeti színtéren zajló intézmény- és kapitalizmuskritikát,<sup>45</sup> de nehezen bocsátják meg a tömegek távolmaradását. A 2007-ben a 40. évébe ért Stájer Ősz önmeghatározása szerint „harcosan kortárs” fesztivál, amely kezdettől fogva kulcskérdésnek tekintette a művészet és a közönség kapcsolatát. A rendezvénysorozat XXI. századi történetének képzőművészeti produkciója ismeretében elmondható, hogy a 2004 óta eltelt időszak során a kiállításokon ez a konkrét, praktikus – előállítók és látogatók közötti – kapcsolat fokozatosan teoretikus síkra terelődött: a kortárs művészet termelésének és fogyasztásának a globális kapitalizmus viszonyainak és viselkedésformáinak elméleti analízisévé, egyfajta kuratori „issue”-vá alakult. A 2007-es *Close enough (Elég közel)* hívószó szabad teret engedett a probléma-centrikus, társadalomtudatos, szociális és politikai jelenségeket körüljáró

---

<sup>44</sup> Elsőként a 2002-es frankfurti Manifesta kurátorai tettek kísérletet arra, hogy egy nagy költségvetésű megrendezvényt radikalizáljanak, és a progresszív művészet célközönségéül (kimondatlanul) a professzionális látogatók körét jelöljék ki.

<sup>45</sup> A jelenségről l. e dolgozat 74–75. oldal. További, ott nem szereplő példa a 7. Berlini Biennále (2012) esete, ahol a lengyel művészkurátor, Artur Zmijewski politikai koncepciója okozott konfliktusokat. L. Molnár Edit: Egyedül is megváltom a világot, *Műértő*, 2012. június, 22.

projekteknek. Mindez – a kortárs színtér (elméleti) követelményeinek megfelelően – a munkák szintjén egyszerre jelenti a tematizált kérdéskörök átfogó, társas dimenziójú és személyes léptékű, pszichés-mentális megközelítését.

A graziak által „barátságos földönkívülinek” elnevezett, ufószerű Kunsthaus *Volksgarten (Népliget)* című kiállítását a város két, soknemzetiségű és -kultúrájú kerületének, az épület mögött található Lendnek és Griesnek ajánlotta. A valóságos Volksgarten Lendhez tartozik és a *Politics of Belonging (Az odatartozás politikái)* alcímű rendezvény sem mulasztotta el az obligát intervenciót, a kitelepülést és „alámerülést” a – persze ausztriai mértékben – „veszélyes” és „egzotikus” közegbe, amely a kurátorok értelmezésében „egyszerre metaforikus és valóságos helyszín, az eltérő identitások formálódásának nyilvános és demokratikus terepe”, ahol a „multikulturális make-up” terem.<sup>46</sup> A Kunsthaus épületébe került anyag – Gordon Matta-Clark 1971-es *Chinatown Voyeur* című filmjétől Pavel Althamer lefóliázott ruhaönarcképén keresztül Pierre Huyghe amerikai kertváros-avató ceremóniáról forgatott videójáig – jóval általánosabb módon értelmezte az „odatartozás” fogalmát. A kurátorok szerint projektjük „a társadalmi utópiák és lokális realitások identifikációs rendszereit és stratégiáit tárja fel”.<sup>47</sup>

A Camera Austria kiállítása, a *What We Bought (Jól bevásároltunk)* a konzumkapitalizmus kritikáján túl olyan képmásokat ígért, amelyek „mindennapi életünk metamorfózisainak és fetisizálásainak közvetítőivé”<sup>48</sup> válnak. Valójában egy könnyen áttekinthető posztkonceptuális kiállítást

---

<sup>46</sup> Idézetek: *steirischerHERBST* (műsorfüzet), Graz: steirischer herbst festival gmbh, 2007. 28. A svájci airline kollektíva „eleven interakciókat” kezdeményezett a parkban sétálókcal; Maria Papadimitriu különböző származású bevándorlókból szervezett alkalmi zenekart (előadásuk a kiállításon felvételtől volt látható-hallható); Helmut és Johanna Kandl pedig – zavarba ejtően kétértelmű módon – színes léggömböket osztogatott a lakóknak a 15 nyelvre lefordított „Itt fogunk élni, és boldogok leszünk” felirattal.

<sup>47</sup> *steirischerHERBST*, uo.

<sup>48</sup> Uo.

láthattunk, ahol némi képzelőerő kellett ahhoz, hogy a nagyon eltérő munkák<sup>49</sup> között összefüggést fedezzünk fel.

A legnagyobb szabású (és ambíciójú) kiállítást 2007-ben – visszaszerezve magának ezt a Kunsthaus színre lépése óta feladni látszott pozícióját – a Neue Galerie rendezte. Az *Un/Fair Trade – The Art of Fairness (Un/Fair kereskedelem – A korrektség művészete)* ötlete Peter Weibeltől származott. Az egykori avantgardista művész kurátorként csalhatalan érzékkel és nem mindennapi sebességgel reagál a legfrissebb elméleti (társadalomfilozófiai és politikatudományi) trendekre és azok vizuális művészeti következményeire. Weibel ezúttal – a Documenta-blog<sup>50</sup> mintájára – az internet segítségével „megnyitotta” a galériában látható válogatás határait: bármely művész és mindenki, aki a témával kapcsolatban új, másik gondolatot vagy reflexiót kívánt közölni a valóságos és virtuális közönséggel, azt a [www.un-fairtrade.org](http://www.un-fairtrade.org) oldalon elhelyezve a kiállítás szellemi közegébe illeszthette. Egyes termeket – a látogatók számára – gépekkel és kivetítőkkel rendeztek be, hogy a helyszínről is „ellátogathassanak” a netre.

A téma a globalizáció közel évezredes múltjából (ezeket a katalógus időrendi táblázatokkal szemlélteti) következő mai fejlemények körüljárása: a kései kapitalizmus kereskedelmének haszonélvezői és kiszolgáltatottjai; XXI. századi páriák, rabszolgák és kizsákmányolók; letarolt természet és fényűző mesterséges környezet; villámgyors mobilitás és reménytelen röghöz kötöttség.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Svetlana Heger emberi csontokból épített templomdíszítményekről készült fotói, John Armleder színesen csillogó tapétacsíkjai, Olaf Breuning groteszk (ál)turistavideója és Nicole Wermers csikkkel telenyomkodott homokasztala mellett egy, a testet ornamensként tételező és egy másik, a környezetet felszínként értelmező vonulat bontakozott ki a művekből. Az előbbit Piotr Uklanski akciófényképe képviselte, amelyen II. János Pál portréját több száz, fehér inges, illetve meztelen felsőtestű férfiből „rajzolta” meg.

<sup>50</sup> A 12. Documenta által kezdeményezett ún. magazinprojekt (documenta 12 magazines), mely 2006–2007-ben másfél év alatt 90 periodikát mozgatott meg, közel 300 publikációt eredményezve. L. *documenta 12 magazines*, nos. 1–3, (reader), Köln: Taschen, 2007.

<sup>51</sup> Drogosok, akiknek egy adag árért vízszintes vonalat borotválhatnak a tarkójukra (Santiago Sierra akciójában); guberálók, kubikusok és fonottbútor-készítők (Fernando Morales és Andreas Gursky fényképein); cicababák, akik feszes fehér nadrágban luxusautók eladásánál bájolognak és asszony főnökök, akik munkahelyükön és otthonukban is szolgálai utánózzák a (férfi)kultúra diktálta „vezetői típusú” életterek reprezentációs közhelyeit (Jacqueline Hassink videóján és fotóin). Nem maradhattak el a megakiállítások és

A 2007-es kiállítások és írott dokumentumaik – Bibót parafrázálva – egy új, a világméretű „zsákcás nyugati fejlődés” és az „eltorzult haszonelvű alkat” ellen mozgósító gazdasági, kereskedelmi és (öko)politikai gondolkodásmód kimunkálásának szükségességére mutattak rá. Ám a „politikai korrektségre” adó, etikai megfontolásokkal élő értelmiségi paradoxonja ezúttal is áthidalhatatlannak tűnt. Az a mérhetetlen mennyiségű és elképzelhetetlen mélységű szenvedés, amivel a társadalomtudatos kortárs művészet (ezúttal is) szembesít, egy olyan, a fogyasztói piramis csúcsán elhelyezkedő kiváltságos réteg kulturális táplálására előállított luxustermék formáját ölti, amelyet (ezúttal is) nemcsak a város és a tartomány, hanem többtucatnyi cég, bank, vállalat – ország-világ – pénzzel is támogat. A „szcena” nem mutat önmérsékletet: a szponzortól kapott cabrióban feszítő Documenta-kurátor, a megnyitó partikon együtt mulató „art people” és „high society”, a tehetős kulturális és konferenciaturisták hada mintha nem tudná, vagy nem akarná érzékelni a helyzet visszásságát, és tovább járja táncát a feneketlen nyomorúság fölött.

2008-ban a fejezet elején „barométernek” nevezett osztrák szintéren újból megindult az „elszakadás”: a művészetipari termelés és fogyasztás szisztémája mellett–alatt megerősödni látszottak a dekoratív befektetői művészet és a tömegeket manipuláló, marketingszemléletű intézmények értékrendjével szembeforduló vagy annak hátat fordító, „kifelé” és „lefelé” nyitott, aktívan politizáló radikális tendenciák. A Stájer Ősz alapkonceptiója és – a pénzügyi válság dacára – költségvetése ismét lehetőséget adott arra, hogy az alternatív szféra három héten át felhívja magára a közfigyelmet.

A 2008-as rendezvény „hivatalos” kiállításainak egy része – a helyspecifikus munkák, a köztéri projektek és a csoportos együttlétek, workshopok nagy száma miatt – csak igen rövid ideig: három hétig tartott nyitva.

---

biennálék aktuális afrikai sztárjai sem: a „recycling art” két képviselője, a kupakokból óriás „kárpitokat” készítő El Anatsui és a műanyag kannákból „maszkokat” formáló Romuald Hazoumé.

A felújítása alatt zárva tartó tartományi múzeumban, a Joanneumban – szimbolikus elhódításként – a romkocsmákat és depókat idéző, csukaszürke dizájnnal kialakított fesztiválcentrum és kávézó mellett látható tárlat, a *Common Affairs* (Közös ügyek) résztvevői a hétköznapi dolgainak, a személyes sorsoknak a nagypolitikához, a történelem folyamataihoz való viszonyát, a kiszolgáltatottságot és az alakíthatóságot járták körül. A HDA, a grazi Építészek Háza földszinti termében a Köbberling & Kaltwasser páros két fából elkészített SUV-ot – az utak agresszorait, brutális erőszakszimbólumait, jelesül két Porsche Cayenne-t – eresztett kíméletlenül egymásnak/egymásba. Az ESC im Labor ez évben is a mikrokulturális együttlét formáira helyezte a hangsúlyt: a meghívott tizenöt médiaművész workshopja a műfaj és képviselőinek mai helyzetét elemezte. A Forum Stadtpark szervezte az áthallásos *Winter im Herbst* (Tél ősszel) című köztéri projektet, melyben Joachim Hainzl az iszlamofób helyi szabadságpárti politikus, Susanne Winter nézeteire hívta fel a figyelmet.

Nonprofit helyek – köztük a <rotor> és a Minorita Galéria – rendezték a *Tit for tat* (Szemet szemért) kiállításfüzért, ahol a nemzetközi résztvevők a transzkulturális gondolkodás és gyakorlat jegyében léptek fel az idegengyűlölet ellen. A szervezők szerint az etnikai, a nemzeti, a kulturális és vallási másságot meg- és elismertető, nem kanonizált „ellen-képek” a mindenkit megillető emberi jogok védelmére buzdítanak. Míg a minorita papi szemináriumban látható bemutató professzionális művészek (köztük Adrian Paci és Shilpa Gupta) munkáival és – a hely szelleméhez híven – inkább általános-metaforikus szinten közelített a témához, addig a <rotor> egészen direkt módon, például mozgósító „agitkák” formájában (Andrea Ressi *No racism* című öntapadós mini-piktogram sorozatával, Damian Le Bas felülrajzolt Roma Európa térképeivel). A <rotor> kiállítása azért is figyelemre méltó, mert radikális aktivizmusát az érdeksztruktúrákba zárt elitművészeti szféra határait semmisnek tekintve „kifelé”, a nem professzionális alkotók, az outsider art és „lefelé”, a populáris műfajok, a szubkultúrák vizuális nyelve irányában nyitotta meg.

Mindezekhez képest a tekintélyes Camera Austria az egykori felforgató erejű tehetségéből „extrém” celebbé szelídült Elke Krystufek fantáziátlan fotóiból rendezett tárlata, vagy a Neue Galerie filminstallációja (Christoph Schlingensief az egykori német gyarmat, Namíbia egyik „vastemetőjében” forgatott *Afrikai ikertornyok* című munkája), Patti Smith fotóival és Elfriede Jelinek szövegeivel megtámogatva is – a Stájer Ősz koncepciója tekintetében – a „kényszeredett részvétel” kategóriájába volt sorolható.

A Grazer Kunstverein sajátos eset: évek óta következetesen tárja a közönség elé a legújabb konkrét- és (poszt)minimalista, alapvetően geometrikus-konceptuális művészet példáit. A 2008-as, szokás szerint figyelmet érdemlő kiállítás, az ironikus című *Idealizmusműterem* a környezet- és társadalomjobbító utópiákat idézte meg. A racionálisnak, „konstruktívnek” látszó mai műtárgyak azonban (óhatatlanul) inkább a „stúdió” falain túli káoszra, a valóságban a változatos stratégiák dacára is „elkerülhetetlen balszerencsére”, az időközben kulmináló pénzügyi világválságra reflektáltak.

A művészetnél fontosabb dolgok

A 2009-ben megrendezett Isztambuli Biennále kurátorai a „politika kulturalizálásával” a „kultúra politizálását” kívánták szembeállítani.<sup>52</sup> Ez a jelenség – a Stájer Ősz esetében is – több már, mint a freudi „rossz közérzet a kultúrában”. Már nem pusztán az értelmiség társadalmi lelkiismeretéről és a művészet szociális érzékenységéről van szó, hanem olyan, a kultúra (esetünkben a kiállítási intézményrendszer) területén átadott–elfoglalt–újrahasznosított infrastruktúra és médiafelület létrejöttéről, ahol a kritikai gondolkodás új formái és alternatív politikai elképzelések jeleníthetők meg.

A Forum Stadtpark például a Niger-delta ökológiai és szociális katasztrófájára hívta fel a figyelmet; az energiaipar okozta apokaliptikus körülményekről adott

---

<sup>52</sup> Ehhez ld. András Edit: Éles konfliktushelyzetben. (Beszélgetés Kokesch Ádámval és Bencsik Barnabással), *Műértő*, 2013. november, 13.

számot (*Real Energy World*), arról, hogy a „benzinárak” miatti panaszkodás és a cégbirodalmak zöld retorikája mögé tekintve a nyomor, a kiszolgáltatottság és az erőszak példátlan dimenziói tárulnak fel: elnyomók és ellenállók kíméletlen, újabban fegyveres küzdelme. Mindez valójában azért egy „galériában” jelenik meg, mert a cenzúrázott és/vagy „szenzacionalistává” butított sajtóban nem (vagy csak kozmetikázott módon) juthatna nyilvánosságához. A tét tehát a cenzúramentes, felrázó erejű politikai kommunikáció, ami (valóban) fontosabb a „kiállítási helyzet” mellett felhozható érveknél.<sup>53</sup>

A globális léptékű szabad kommunikáció pótlása helyett szűkebb környezetre összpontosítottak a köztéri és public art projektek. Grazban önálló intézmény működik az efféle aktivitások ösztönzésére (*Institut für Kunst im öffentlichen Raum Steiermark – Stájer Köztéri Művészeti Intézet*); szervezésében hét szerb művész helyezhetett el munkákat a városban.

A fesztivál vezetése által évek óta erőteljesen preferált, „az utca emberét megszólító”, a múzeumból/galériából „az életbe” átplántált művészet – az *Utópia és emlékmű* című, kétévesre tervezett projekt (a Stájer Ősz programja, Sabine Breitwieser kurátor összeállításában) – ebben a környezetben és formában úgyszólván hatástalan. A public art körüli szakmai diskurzus „utcára kivitt” teoretikus problémáit („a művészet érvényessége a magánosítás és a közszféra között”, illetve „az utópia a lehetőségek tere; az emlékmű az emlékezés tere”<sup>54</sup>) és a (talán) hozzájuk kapcsolódó munkákat felemésztette a város eleven közege, a valóságos tér.<sup>55</sup>

Kevésbé papírizűre sikeredett, és még kisebb léptékre koncentrált a <rotor> produkciója. Az *Annenviertel! – A városi intervenció művészete* című

---

<sup>53</sup> A szervezők amellet érveltek, hogy a bemutatott munkák „formai és esztétikai kvalitásaik” miatt is figyelmet érdemelnek. In. *steirischerHERBST* (műsorfüzet), Graz: steirischer herbst festival gmbh, 2009. 30.

<sup>54</sup> Uo. 22.

<sup>55</sup> A járókelők többnyire közönyösen haladtak el Ayse Erkmen savanyúcukor-színű geometrikus paneljei mellett, pedig tíz utcasarokra is odadrótozták őket. Dolores Zinny és Juan Maidagan a városháza homlokzatára erősített hatalmas függőnye inkább háttérre lett az előtte lévő színpadon zajló hivatalos népünnepélyeknek; a Kooperative für Darstellungspolitik fémlábakra emelt „információs pavilonját” pedig szélfogónak használták az utcán söröztetők – kérdés, akadt-e valaki, aki végigolvasta a falak belső oldalára tapétázott tengernyi szöveget.



rendezvénysorozat már nem is általában „a közönség” vagy Graz, hanem annak is csak egy negyede, a <rotor> legszűkebb környezete (persze általánosítható) problémáira figyel, és elsősorban az ott élőkkel (nem túl tehetős polgárokkal, bevándorlókkal) kíván kapcsolatot találni. A galériában rendezett kiállítás csak egyik eleme a public art munkákkal, körsétákkal, workshopokkal, irodalommal és a „negyed rádiójával” teljes programnak.

Az évtized közepén még úgy látszott, hogy a radikális, teoretikus és társadalomtudatos kortárs művészet célközönsége valójában nem a kiállítások tematizálta problémákban érintettek széles csoportja, hanem a tájékozott, időtfáradtságot nem sajnáló „kortárs látogató”. Azonban néhány év alatt a helyzet megváltozott: az elsősorban nonprofit vagy alternatív kiállítási intézményeket közvetlen társadalmi kommunikációra használó vagy az utcán megjelenő „politizált kultúra” jóval többre, jóval szélesebb (és óhatatlanul is kevésbé kvalifikált) közönség figyelmére aspirál a tárlatlátogató értelmiségiek körénél. Az „érintettek” megszólításának nehézsége egyelőre az intézmények gyakorlatában van: művészeti kiállításként határozzák meg és installálják, ami – nemcsak tartalmát, hanem médiumát tekintve – már nem az; amiben a művészet már csak az egyik kommunikációs összetevő.

Mindemellett a „régí” és a „kortárs” látogatók is találhattak maguknak hagyományos tárlatokat. A Camera Austria Artur Zmijewski friss munkájával (*Demokráciák*) vett részt a fesztivál programjában, amely idén az „érvényesség” hívó szóra épült. Az utcai demonstrációkon forgatott, a résztvevő-megfigyelő módszerével készült dokumentumfilmekben tomboló futbalszurkolók, Szolidaritás-aktivisták, keresztény fundamentalisták, Jörg Haider temetésének szónokai és gyászhuszárai tűnnek fel – mindezzel Zmijewski megismétli a művészeti igazgató, Veronica Kaup-Hasler felvetését: „Mi érvényes, ha minden érvényes?” Világos persze, folytatja, hogy ma a társadalomból eltűnt az egyenlőség és a „biztos értékek” körüli egyetértés is – nem beszélve arról, hogy

ezek az értékek távolról sem érvényesek minden ember számára. Ezek után jogos a kérdése: „Hogyan, milyen elvek alapján ítéljük meg a művészetet?”<sup>56</sup>

A résztvevő intézményeknek nem mindig könnyű követniük a művészeti igazgató hívószó-ötleteit. Évről-évre eredeti és trendi tematikával áll elő – kérdés azonban, hogy a hivatalos programba beemelt kiállítások saját kurátorai mennyiben tudnak vagy akarnak megfelelni Kaup-Hasler felvetéseinek, aki 2010-ben a *Masters, tricksters, bricoleurs (Mesterek, trükközők, barkácsolók)* – *A virtuozitás mint a művészet és a túlélés stratégiája* cím ernyője alá próbálta vinni a fesztivált és kiállításait.

A képzőművészet tekintetében a Stájer Ősz az ezredforduló óta eltelt évek során – mint végigkövettük – fokozatosan radikalizálódott: egyrészt a kiállítások a nyíltan politizáló, közvetlen társadalmi kapcsolatokat kereső és a professzionális „művészetvilágon” kívül eső jelenségek felé nyitott stratégiákat részesítették előnyben (<rotor>, Forum Stadtpark, Rhizom, ESC im Labor). Ugyanakkor a legfrissebb elméletekre épített, a kurátorok nemzetközi metanyelvén beszélő koncepcionális kiállítások adták a program másik hangsúlyos összetevőjét: a hagyományos művészeti színtér keretein belül maradó innovatív produkciót (Medienturm, Grazer Kunstverein). A két tendencia – a kifelé nyitás illetve belső diskurzus folyamatos megújítása – háttérben meghúzódó elvi ellentét azonban 2010-ig áthidalhatónak látszott, minthogy alapvetően mindkettő szemben állt a nagy költségvetésű, véleményformáló művészeti intézmények gazdasági és politikai szerepfelfogásával és az általuk tömegfogyasztásra előállított kiállítástermékek világával. A gyakorlatban ez abban nyilvánult meg, hogy a vezető grazi intézmények (Neue Galerie, Kunsthaus) fokozatosan kimaradtak, vagy alkalmyszerűen kerültek a programba.

Azonban 2010-ben a Kunsthaus mindkét kiállításával<sup>57</sup> bekerült a fesztiválkínálatba. A nagy intézmény térnyerése – az említett kettő mellett a

---

<sup>56</sup> Veronica Kaup-Hasler: Preface. *steirischerHERBST*, i. m. 2.

harmadik komponensként – szétfeszíteni látszott a rendezvény radikális és innovatív jellegét. Kiemelt szerepe visszatérést jelzett a tíz évvel korábbi, ugyancsak Peter Pakesch jegyezte *Abbild (Képmás)* kiállítás idejébe, amikor a Landesmuseum Joanneum sztárparádéja volt a Stájer Ősz kulcstárlata.

„Hivatalosan” azonban az *Utópia és emlékmű* című köztéri projekt második részét tekintették a 2010-es fesztivál kiemelt képzőművészeti eseményének. Ebben az évben ismert nevekkel (Kader Attia, Andrea Fraser, Isa Genzken) erősítette meg a névsort a kurátor, Sabine Breitwieser.<sup>58</sup> Nem a köztéri munkák változó és viszonylagos hatékonysága (amortizációja, észrevehetetlensége vagy diszfunkcionalitása) jelentette az egyetlen nehézséget – ezek a public art műveknél előre kalkulálható veszélyforrások. Inkább a kurátor kiindulópontja, aki a projekt kapcsán a „műfaj” belső, koncepcionális problémáit kívánta tisztázni, és a köztéri művészet önreflexiója felvetette teoretikus kérdésekre kereste a választ. Ez a fajta – egy kiállítási szituációban (különösen a köztéren) a minél szélesebb körű és világos kommunikáció helyett önmagára irányuló – attitűd az elméleti formalizmus jegyeit mutatja.<sup>59</sup>

A teória öncélú formalizmusa uralta a Medienturm *Tiltott szerelem* című kiállítását is, amely a televíziót mint „képgyártó apparátust” vizsgálja. Kétségtelen: a munkák hol szorosabban, hol kevésbé kötődtek a tematikához, de hogy felderítenék „a társas kódok szimbolikus átalakításának lehetőségeit és a zsánerek inherens jelentéseit” valamint „a kurrens képprodukció kutatásával, sajátos metaforikus interpretációik” révén „egy másfajta televízió eshetőségét”<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Az osztrák szobrász és installációművész Franz West retrospektívjével és a bázeli Tinguely Múzeummal közös *Robotálmok* című csoportos blockbusterrel, bár az utóbbi – beszédes módon – meg sem nyílt a Stájer Ősz kezdetére.

<sup>58</sup> Genzken anti-emlékműként két kerekesszéket helyezett üvegvitrinbe; Kader Attia egy teret kettéosztó vonalat szórt kuszkuszból a földre a migránsok helyzetére utalva; Andrea Fraser pedig még a szociológiában járatos nézők számára is komoly erőfeszítést jelentő, a művek és az alkotók kontextusait értelmező diagramokat helyezett el a projekthez tartozó munkák mellé. A kuszkuszt a madarak felcsipegették, ezért a művet utóbb kivetítőn lehetett látni; az in situ felfoghatatlan diagramok pedig a kiadványban tanulmányozhatók: *Utópia and Monument II. On Virtuosity and Public Sphere*. Graz: steirischer herbst festival gmbh, 2010. 15–16. és 19–20.

<sup>59</sup> Mindez könyvben másképp, meggyőzően fest – mint ahogy a kétrészes kiállítás tanulmányokat, beszélgetést, a műveket értelmező szövegeket tartalmazó kiadványában is. L. Sabine Breitwieser & steirischer herbst (eds.): *Utópia and Monument*, Wien & New York: Springer, 2011.

<sup>60</sup> *steirischer HERBST* (műsorfüzet), Graz: steirischer herbst festival gmbh, 2010. 25.

keresnék – ez így együtt rendkívül elvont, és inkább a kurátor víziója volt, mint a kiállítás összképe. Ott ugyanis a televíziót a mediatizált és a személyesen átélt történelem metszéspontjában láttató művek (Zuzanna Janin, Sanja Ivekovic), és az abszurd-fiktív műsorimitációk (Omer Fast, Christoph Draeger–Reynold Reynolds) tűntek a legkarakteresebbnek.

A Stájer Ősz képzőművészeti programjainak jellegzetessége, hogy a hagyományos kiállítások és műtárgyak mellett erőteljes hangsúly kerül a performativitásra, a személyes és társas aktivitás alkalmi és efemer formáira. 2010-ben a fesztiválközpont a Forum Stadtparkban kapott helyet, az épületet a feld72 csoport raklapokból emelt architektúrával toldotta meg, melyben előadások, koncertek, filmvetítések zajlottak. Itt működött nyolc napon át a *Trükkök kaszinója* (a geheimagentur projektje), ahol gyűjtötték, tanították és forgalmazták a részben a látogatók „hozta” legkülönbözőbb trükköket. A Kudelka–Wimberly művészpáros pedig a központ erkélyén ütött tanyát, és – nem túlságosan eredeti ötletként – az előttük, a parkban zajló mindennapi életet minősítették „talált” performanszá. És megjelent a sikeres és a kurátorok széles körében népszerű „nomád performer” Dan Perjovschi is, aki ezúttal is „live” rajzolt az épület üvegfalára.

Az efféle „alternatív szórakoztatáshoz” képest a <rotor> kitart a közvetlen környezetére összpontosító, az ott élők hétköznapijaihoz kötődő elszánt művészeti és politikai „aprómunka” mellett. Az *Annenviertel! (Anna-negyed!)* projekt folytatásaként az ott lakók bevonásával szabadtéri fotóinstalláció, köztéri lámpadizájn, privátposzter-gyűjtés, roma közösségi pavilonépítés és homlokzatfestő akció valósult meg. (A galériában rendezett *A világ néhány lépésben* című kiállítás ezúttal is csak egy eleme volt az eseménysorozatnak.) Van rá esély, hogy a <rotor> aktivitása valóban gyökeret ereszt tudatosan választott nem-művészeti környezetében: a poszter rajzolásban 350-en vettek részt, és tizenkét tulajdonos járult hozzá bérháza átfestéséhez.

2011-ben a grazi kiállításfüzér a sürgető erővel fellépő politikai problémák és a korszerű társadalomkritikai elképzelések köré szerveződött. Ebben az évben – ilyen mértékben először – megvalósult Veronica Kaup-Hasler célja: a résztvevő intézmények – akik az utóbbi időben olykor kényszeredetten vagy sehogy sem kapcsolódtak a „központi” ideához – úgy osztották fel maguk között a *Second Worlds (Második világok)* témát, hogy különböző aspektusait dolgozták fel, eltérő irányokból közelítették meg, és így sokféle, mégis valamilyen közös egységet eredményező tartalommal töltötték meg.

A felvetés elsődlegesen politikai vonatkozású volt: alternatívák kereséséről és felmutatásáról esett szó, melyek szembeszegülnek a jelenen uralkodó rövid távú pragmatizmussal, az „itt és most” politizálással – és általában azzal a közkeletűvé sulykolt állítással, hogy a globalizált világ számára lényegében nincs másik út, mint amin jár. Már egy apró nézőpont változtatással is – állítja Kaup-Hasler – egészen más, új látvány tárulhat elénk. Kulturális, társadalmi, politikai és pszichológiai tekintetben is párhuzamos világokat fedezhetünk fel, és megalkothatjuk a paradigmaváltás eszközéül szolgáló gondolatmodelleket, konceptuális alternatívákat. Kell, hogy legyen valami – írja, amivel mint lehetőséggel, opcióval, vagy akár utópiával is, de számolhatunk.<sup>61</sup> „Wishful thinking” – vágyálom –, mondja az efféle gondolkodásra az angol, de talán éppen ennek tudatosítása ösztönözheti újult erejű aktivitásra a változást kívánókat.

A gondolatot felvető „központi” kiállításon (ez is a háromhetes kategóriába tartozott) a horvát WHW (What, How & for Whom) kurátorkollektíva<sup>62</sup> a megsokszorozódott, lehetséges, párhuzamos, elképzelt, vágyott világok példáit rendelte egymáshoz. Olyan világokat, melyek abban is különböznek attól, amiben élnünk kell, hogy bennük nemcsak „a múltra lehet új szemmel nézni,

---

<sup>61</sup> Veronica Kaup-Hasler: Preface. *steirischerHERBST* (műsorfüzet), Graz: steirischer herbst festival gmbh, 2011. 2.

<sup>62</sup> A What, How & for Whom/WHW zágrábi kurátor-kollektíva 1999-ben alakult. Tagjai Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić, Sabina Sabolović és Dejan Kršić. Legfontosabb munkájuk 2009-ben a 11. Isztambuli Biennále koncepciójának kidolgozása volt.

hanem a jövőt sem determinálja megmásíthatatlanul a jelen.”<sup>63</sup> A helyet adó Zimmermann & Kratochwill galéria magasföldszinti terem sorát ebből az alkalomból megtoldották a ház pincelabirintusával is. Az attraktív white cube környezetből „alászállva” a látogatók hirtelen katakombaszerű terekben találták magukat.<sup>64</sup> A WHW szándéka az alternatív világok sokféleségének felmutatása volt, ám a kiállítást inkább a nyomasztó, szürreális víziók, a horrorisztikus látomások és a keserű ironia példái uralták, mint a vágyképzetek.

Hogy a hit és a vallás kérdéseiről való gondolkodás nem az egyház belügye és nem a „konzervatívok” privilégiuma, hanem a nyitott kortárs diskurzus része lehet, arra a Kulturzentrum bei den Minoriten galériájának (több évtizedes hagyományt folytató) progresszív kiállítás-politikája mutathat példát. Az *Irreligious!* (a vallásos, a valóságos és az irreális szavakból) – *A vallás párhuzamos világa a művészetben* című válogatás a vallások XXI. században tapasztalható „comeback”-jét kívánta értelmezni. A kiállítás valóban „keskeny pallón” járt, amikor „az iránytalan világiasság félelme” és a szétválasztatlan állami és egyházi hatalomra épülő „totalitárius teokráciák” között kereste az átkelést.<sup>65</sup> A művek többsége sikerrel kerülte el az ájtatoskodó képmutatást és a destruktív blaszfémiát is.<sup>66</sup>

Radikális alapállásához híven a <rotor> a téma közvetlen politikai aspektusát választotta. A kiállítás művészei a hatalom láthatatlan networkjét – a politikai, gazdasági, egyházi, média és intellektuális elit szoros összefonódását, a döntések pszeudo-demokratikus, korrupt, lobbierőket szolgáló voltát és a

---

<sup>63</sup> WHW (ed.): *Second World. Where is Progress Progressing?* Zagreb: WHW – Gallery Nova, 2011. 3.

<sup>64</sup> A WHW a galériában helyezte el többek között Yael Bartana (egyidejűleg a velencei biennálén is bemutatott) *Zsidó Újjászületés Mozgalom Lengyelországban* projektjét; Bouchra Khalili videóját, amelyen menekültek rajzolják be a térképen az „Európa erő” falain belülre kerülve megtett kényszerűen extrém, logikátlanul cikázó útvonalakat; Mona Marzouk falra festett és animált hibridlényeit valamint Ruben Grigorjan antropomorf kutyatársadalmat ábrázoló képeit és filmjét. A pince helyiségeit egymással és az udvarral Nemanja Cvijanovic hanginstallációja kötötte össze, Daniel Knorr pedig klausztrofóbiás hatású odút vajt a téglafalba.

<sup>65</sup> Johannes Rauchenberger: *Parallelwelten*. In: *Irreligious!*, Graz: Kulturzentrum bei den Minoriten, 2011. 2–3.

<sup>66</sup> Több munka kiindulópontja az elfogadó szinkretizmus volt, mint Danica Dakic a hét világvallás szent könyveire helyezett, változó bőrszínű kezei és Lidwien van de Ven európai országok különböző felekezeteinek templombelsőit megörökítő fotói esetében.

folyamatokat mozgató anonim, arctalan szereplőket – kísérelték meg vizualizálni.<sup>67</sup>

A Camera Austria *Communitas. Mások között* című kiállítása (egyebek mellett Bartana, Ursula Biemann és Artur Zmijewski munkáival) arra a kérdésre keresett választ, hogy a megosztott, demarkációs vonalak mögé kényszerített és biztonságfóbiában szenvedő mai társadalmak vajon még mindig az együttélés és az együttműködés gondolata jegyében léteznek-e? Vagy már régen feledésbe merült, hogy a „kommunitást” „kommunális” eszközökkel kellene szabályozni? A Grazer Kunstverein *Public Folklore* című összeállítása egy másik „comeback”, a XIX. századi etnikai alapú nemzetfogalmak újjáéledésének jelensége köré szerveződött. Tanulságos, hogy a globalizáció és az EU szellemével szemben milyen széles skálája keletkezett a sajátos „néplélek” új keletű manifesztációinak. A „folklorizáció” megjelenik a politikában, a média, a turizmus és a tömegkultúra területén is; tudatosítása, elemzése, kritikája pedig a társadalomtudatos kortárs művészet egyik kurrens témája. A Kunstverein válogatásába több magyarországi vonatkozású munka is bekerült.<sup>68</sup>

### Baloldali hobbi?

A 2012-es rendezvénynek két mottója is volt; az egyik Bertold Brecht íróasztala felett függött dániai emigrációjában: „Az igazság konkrét”; a másik Geert Wilders holland szélsőjobboldali politikus kijelentése: „A művészet baloldali hobbi”. Az első Augustinustól származik (először Hegel idézte, őt pedig Lenin,

---

<sup>67</sup> Egy falra rajzolt figurális diagramon Katrin Playcak egészen konkrét leképezését adta ennek. A *Pragmatische Sanktion* fiktív grazi metrótérképének vonalai a városban működő jobboldali, szélsőjobboldali, nemzeti és konzervatív pártok, egyletek és egyéb szerveződések helyszíneit kötötték össze. A formai ötlet elcsépett, de az „állomások” sűrűsége mindenkit megdöbbenített. Josef Schützenhofer kegyetlenül groteszk kettős portrét festett az Essl műgyűjtőházaspárról; de kritikája nemcsak a Baumax birodalom tulajdonosaira, hanem az egyre több múzeumban díszelgő idealizált mecénásportrék szervilizmusára is irányult.

<sup>68</sup> Németh Ilona győri public art akciója, a tükörbe néző turulszobor; Joanna Rajkowska videója az 1949-es gyártású szovjet repülőgépen a Magyar Gárda és a Gój Motorosok tagjaival együtt utazó, különféle nemzetekhez, etnikumokhoz és kisebbségekhez tartozó alkalmi társaság élményeiről, és El-Hassan Róza *No Corruption* című projektje, melyben művészek, designerek, társadalomkutatók és roma kosárfonók közösen állítanak elő magas színvonalú, praktikus termékeket.

Brecht tőle vette át), a második eredetét pedig legalábbis a Harmadik Birodalom idején kell keresni.

A programok háttérében a két kijelentés között húzódó aktuális politikai mező feltérképezése, a benne zajló folyamatok néven nevezése, tudatosítása, a lehetséges cselekvési formák megtalálása, kidolgozása és a konkrét akciók példái álltak. A politikai és a művészeti aktivizmus találkozási pontjait, közös „illetékességi” területeit kereső rendezvény 2012-ben olyan platformmá alakult, mely a világban tapasztalható, sürgető erővel fellépő konfliktusokra, kihívásokra kíván reflektálni. A művészeti igazgató, Veronica Kaup-Hausler és a kiállítások kurátorai a fesztivál kiadványaiban több helyen is összefoglalták ezeket a megkerülhetetlen kérdéseket: az arab forradalmak kimenetele; az iszlám fenyegetés és ennek fetisizálása; a Japán atomkatasztrófa; az Occupy mozgalmak; Európa pénzügyi krízise, a szélsőjobb és az antidemokratikus erők előretörése, a szociális, oktatási és kulturális struktúrák lerombolása számos országban. Az ezekből kirajzolódó globális változás rákérdez a művészet szerepére is: „Megoldhatja-e a művészet azokat a problémákat, melyeket maga a politika és a társadalom oly régóta semmibe vesz? Lehet-e a művészet hasznos társadalmi vagy politikai eszköz?”<sup>69</sup>

Mindennek körüljárására és megvitatására szervezték meg a 2012-es rendezvény fő eseményének szánt, 7 napon át 0–24 óráig tartó, *Az igazság konkrét* című „tábor-maraton”, ahová 200 aktivistát, művészt és teoretikust, valamint 100 diákot és fiatal szakmabelit hívtak meg a világ minden pontjáról. A 170 órás, nyitott és ingyenes, nonstop programban<sup>70</sup> előadások, viták, beszélgetések, koncertek, performanszok követték egymást azzal céllal, hogy összegyűjtsék a művészet és az alternatív politika számára a válsághelyzetekben alkalmas stratégiákat és taktikákat, és megvizsgálják azt a ma érvényes helyzetet,

---

<sup>69</sup> Truth is concrete. *steirischerHERBST* (műsorfüzet), Graz: steirischer herbst festival gmbh, 2012. 4.

<sup>70</sup> Egyedüli magyar résztvevője El-Hassan Róza volt, és Sík Toma emberi jogi aktivista munkásságát mutatta be.



amelyben a művészet és az aktivizmus közötti különbségek elveszítik jelentőségüket.

A Stájer Ősz – bár radikális politikai felvetései és demonstratív társadalmi felelősségvállalása évről-évre egyre inkább az aktivizmus, a *public* és *participatory art* (részvételi művészet) felé billentették vizuális művészeti kínálatát –végeredményben mégiscsak kultúrprogram; és bár „a művészet nem aktivizmus és az aktivizmus nem művészet”,<sup>71</sup> mára koncepciója fókuszába a két terület közös pontjai, egyre szélesedő érintkezési felületei kerültek. Ebből egy olyan, konkrét változásokat előidéző, közvetlen akciókkal operáló művészet képe bontakozik ki, amely „nemcsak reprezentál és dokumentál, hanem adott politikai és társadalmi helyzetekbe avatkozik be”, és ehhez „politikai stratégiákat és taktikákat” alkalmaz.<sup>72</sup>

A kiállítások – a globális változás/válság alapgondolatot és a tudatos, civil ön-felhatalmazásra épülő cselekvésre-buzdítást elfogadva – a felmerülő „sürgető” tematikák közül választottak egyet-egyét, és megpróbálták (hol szorosabban, hol lazábban kapcsolódó) művekkel körülbástyázni az elméleti felvetést.

A <rotor> (Spinoza és Hardt & Negri nyomán<sup>73</sup>) *Abszolút demokrácia* címmel rendezett kiállítása egy ma távolinak tűnő társadalmi utópiával szembesít, „egy olyan köztársaság víziójával, amely polgárai széleskörű együttműködésén és a közjó fejlődésén alapul”; „a javak és a hatalom újraelosztását és egy új, igazságosabb szabályrendszert”<sup>74</sup> szorgalmazva. Kurátorai komolyan vették az aktivizmus és a művészet interferenciáit, és különböző alternatív politikai szerveződések (anarchisták, etnikai közösségek) akcióit és gondolatait ismertették meg a látogatókkal.<sup>75</sup>

---

<sup>71</sup> Idézetek a kiadvány anonim bevezetőjéből: *Truth is concrete*. Idea & concept: Florian Malzacher. Graz: steirischer herbst festival gmbh, 2012.

<sup>72</sup> Uo. A gondolatot megfordítva is érvényesnek tartják: a szerzők az aktivizmus kreatív és intelligens, művészi stratégiákat és taktikákat befogadó irányra mellett érvelnek.

<sup>73</sup> Benedictus de Spinoza: *Teológiai-politikai tanulmány*. Budapest: Osiris, 2002. és Michael Hardt & Antonio Negri: *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire*. London: Penguin Books, 2004.

<sup>74</sup> *steirischerHERBST* (műsorfüzet), Graz: steirischer herbst festival gmbh, 2012. 23.

<sup>75</sup> Az Ultra-red csoport négy helyszínen (Berlin, London, Los Angeles, New York) a margón élők körében végzett „radikális pedagógiai” felvilágosító munkáját (*A visszhangok iskolája*) hanginstalláció formájában

A Kunstverein összeállítása (*Intolerancia – normalitás*) inkább mutatott kiállítási összképet: objektok, installációk, videók<sup>76</sup> tematizálták többnyire áttételes, metaforikus módon a húsba vágóan aktuális felvetést: a szélsőjobb és a populizmus előretörését, „az intolerancia új formáinak” térnyerését és „normalitássá” válását. „Korábban tabunak számító nézetek válnak társadalmilag elfogadottá”, ahogy „a kirekesztő identitáspolitikája alapján álló, a hagyományos értékekre és ideákra hivatkozó társadalmi rend” gondolata is növekvő elismertséghez jut.<sup>77</sup>

Nevéhez híven a Medienturm a késő-kapitalista tömegtársadalom működtette (és a liberális demokrácia konszenzusára hivatkozó) média által közvetített „valóságot” a személyesen, szubjektív módon érzékelt valósággal konfrontáló műveket gyűjtött egybe *Valóságtisztelet* címen. Ez alkalmat kínált a Stájer Ősz művészet és aktivizmus viszonyát firtató felvetésének körüljárására: „Az olyan művészek esetében, akik konkrét, kritikai művet hoznak létre, azonnal felvetődik a művészet autonómiájának és a műtárgy státusának kérdése.”<sup>78</sup> Az „esztétikum” és/vagy a „valóság” dilemmájára ezúttal sem lehetett egyértelmű választ kapni.<sup>79</sup>

## Likvid tőke

A 2010-es években minden tehetős piaci szereplő likvid tőkére áhítozik, hiszen „pénzük” nincs: vagyonuk a hosszan elnyúló válságban mozdíthatatlan, vagy veszteséggel elidegeníthető ingatlanban, vállalkozásban, tárgyakban (például műtárgyakban) és virtuális pénzügyi eszközökben van. A pénz médiumból mediatizált terméké lett: adattá a képernyőn. Mindez főként a jómódú rétegek

---

lehetett megismerni. A filmprogramban vetítették Erhardt Miklós és Claudio Feliziani *A vörös enzim* című videóját.

<sup>76</sup> Köztük Harun Farocki a Németországba bevándorlókat a megaláztatás pszichoterápiás módszereivel „civilizáló” foglalkozásokon forgatott filmje (*Leben – BRD*, 1990).

<sup>77</sup> Idézetek a kiadvány anonim bevezetőjéből: *Intoleranz / Normalität*. Grazer Kunstverein, 2012.

<sup>78</sup> *steirischerHERBST* (műsorfüzet), Graz: steirischer herbst festival gmbh, 2012. 22.

<sup>79</sup> A munkák a Karen Mirza–Brad Butler páros kairói arab tavasz inspirálta, a pantomimszerű testbeszéd szemantikájára épített filmjétől (*Hogyan tiltakozzunk intelligensen?*) a Claire Fontaine csoport groteszk önvédelmi kézitusa-leckéjéig terjedtek.

problémájának látszik, hiszen a mai kapitalizmus csúcsán élők és az alsó jövedelmi kategóriákba tartozók közötti szakadék minden eddigi mértéket felülmúl. A neoliberális gazdaságban a termelésért járó méltányos bér helyett az immateriális pénzügyi produktumokra kerül a hangsúly, hiszen a „dolgozók” jövedelmének korlátozása (a permanens megszorítás) nem járhat együtt a fogyasztás visszaesésével, ez gazdasági hanyatlást és politikai feszültséget eredményezne. „Megoldásként” kialakult az adóssággazdaság – nemcsak az államok, de a lakosság széles rétegei építették túlélésüket, vásárlóerejüket „innovatív” pénzügyi konstrukciókra – és megszületett a „homo economicus” új változata, az „eladósodott ember” (Maurizio Lazzarato).<sup>80</sup>

Mindez mégis politikai következményekkel jár: az elszigetelt egyént a társadalmi (hatalmi) környezet arra kényszeríti, hogy a globális piacon egyszemélyes vállalkozásként küzdjön a túlélésért. A teljes fizikai valójában kiszolgáltatott, „humán erőforrásként” tételezett embernek – a mai biokapitalizmus alanyának – el kell viselnie a pénzügyi válságot (állítólag) megfékezni képes politikát: az erős, központosított, konszenzustagadó államot, a munkajog és a tiltakozás formáinak korlátozását.

Ha elutasítjuk ezeket a represszív megoldásokat de azt a gondolatot is, hogy a neoliberális (pénzügyi) kapitalizmusnak nincs alternatívája, vajon milyen alternatívákat lehet felmutatni? És mi volna a szerepe mindebben a kortárs művészetnek?

Ezekre a kérdésekre kereste a választ a 2013-as Stájer Ősz *Likvid tőke* című központi kiállítása (kurátorok: Luigi Fassi és Katerina Gregos), ahonnan Alain Bornain poszterjén a *Forbes* magazin 2013-as listája alapján a világ Top 50 milliárdosát és Núria Güell adósság-megtagadó kiskatéját vihettük magunkkal. David Harvey antropológus *A kapitalizmus válságai* (2010) című elméleti munkáját viszont egy 11 perces videoanimáció foglalta össze. Mindezek

---

<sup>80</sup> Maurizio Lazzarato: *The Making of the Indebted Man*. Cambridge: The MIT Press, 2012.

értelmezésében a katalógus<sup>81</sup> végén Chrítian Marazzi *Krízisszótára* nyújthat segítséget.

A résztvevők a problémafelvetésben, a kutatásban, az elemzésben és a kritikában csillogtattak erényeket: számos nézőpontból világították meg, hogy a mai – szélsőséges egyenlőtlenségeken alapuló, a Földből és az emberből minden lehetségest kifacsaró – növekedés- és fejlődéselvű (pénzügyi) kapitalizmus miért szorul reformra.<sup>82</sup> Reformra, mert a katalógus-tanulmány végkicsengése az, hogy a kapitalizmus nem öröktől való, hanem gyakorlat kérdése: elképzelhető egy másik – elviselhetőbb, egyenlőbb, demokratikusabb – létmódja és működtetése is.<sup>83</sup>

A *Likvid tőke* a fesztivál *Veszedelemes viszonyok* című vezérmotívumához kapcsolódott. A művészeti igazgató, Veronica Kaup-Hasler a „viszony” kifejezést annak társas-politikai értelmében ajánlotta továbbgondolásra. Már az eddig tárgyalt kiállítás is a megjelenítés nehézségeivel szembesítette a látogatókat: vajon a vizuális művészet milyen módszerekkel képes megközelíteni és materializálni, művé alakítani a merőben elméleti és fogalmi problémákat, valamint az ezek valóság hátterét alkotó társadalmi és politikai jelenségeket? Az alkalmazható eszköztárban természetesen kerülnek előtérbe a koncept art által már évtizedekkel korábban kidolgozott technikák és formulák, de ezek csak részben felelnek meg a kortárs művészet mai, a galéria falain és a művészeti színtér határain is túllépni kívánó kommunikációjának.<sup>84</sup>

Ezt a kérdést – hogy a politikai témákat kutató művészet miként kerülheti el a puszta politikai gesztussá alakulást – feszegette a Camera Austria *Váratlan találkozások* című kiállítása.<sup>85</sup> A <rotor> ezúttal (*A világ megmentésének*

---

<sup>81</sup> Luigi Fassi & Katerina Gregos (eds.): *Liquid Assets. In the Aftermath of the Transformation of Capital*. Milan: Mousse, 2013.

<sup>82</sup> A pénzt fizikailag felhasználó munkák között Anetta Mona Chisa és Lucia Tkacova 5 eurós bankjegyekre írt színdarabot; Salinas & Bergman abszurd összeadása (5+5+5+5+5+5=5) pedig valóság: 2011. május 26-án hat különböző ország 5-ös címletű valutájából lehetett 5 eurót „kihozni.”

<sup>83</sup> Luigi Fassi & Katerina Gregos, i. m. 17.

<sup>84</sup> Alexander Alberro and Sabeth Buchmann (eds.): *Art After Conceptual Art*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

<sup>85</sup> A Szófiában működő, művészek vezette Ogms olyan hely, ahol akciók és nemzetközi projektek születnek. Grazban Ivan Moudov közlekedéshátráltató performanszait (kellő számú autó folyamatosan keringve lezárja a

*szabályai*) a látvány és az eszmék (például a zöld alternatíva) dokumentációja között egyensúlyozott: az első teremben a Johanna Kirsch által installált nyírfa ágain a látogató kipróbálhatja a mászást és csüngést, hogy fizikailag is megtapasztalhatja a tényt, hogy genetikai állomány tekintetében mindössze 1% különbözteti meg a csimpánztól. A fémkannák és műanyagballonok felhasználásáról ismert afrikai sztárművész, Romuald Hazoumé tárlata (Kunsthaus Graz) csak részben kapcsolódott a Stájer Ősz problémafelvetéséhez: a *Benini szolidaritás a veszélyeztetett nyugatiakkal* című adománygyűjtő projekt (látszólagos) abszurdításával valójában az önmagukon segíteni képes helyi polgárok tudatosítását célozta. Az életveszélyes benzincsempészetéről és a posztkolonialista kereskedelem anomáliáiról szóló további két munkán kívül Hazoumé újabb „kannás” installációi az önisméltás és szépelgés jeleit mutatták. A minden évben aktuális témára épülő, következetes kurátori munkát felmutató Medienturm a felújított Künstlerhaus épületébe költözött. A hely szelleme – birodalmi atmoszférájú Műcsarnok – azonban rányomta a bélyegét az 2013-as produkcióra: a konvencionális, szalonszerű ex-jugoszláv seregszemle (*Was ist Kunst?* címen) – különösen a <rotor> két éven át futott radikális *Balkan Konsulat* programja és a Neue Galerie *Balkánia keresése* (2002) című, korábban elemzett kiállítása tükrében – még akkor is utánérzésnek tűnt, ha tíz év elteltével az újabban ismét az érdeklődés középpontjába került kelet-európai konceptuális művészetre fókuszált.

A magyarországi (művészet)politikai fordulat, a nemzeti konzervatív ideológiai offenzíva, a kulturális intézmények agresszív birtokba vétele, az MMA hatalmi helyzetbe kerülése, a kinyilvánított kánon- és kádercsere – mindez így, együtt – 2013-ban átlépte a fesztiválrendezők ingerküszöbét (és a keleti szomszéd ország

---

körfogalmat), Kamen Stoyanov akcióját (a választások előtt egy a „jövőbe mutató” nyilat ábrázoló bannert húzott repülővel a város fölé) és Pravdoliub Ivanov plakátját („This is not art, this is a protest”) mutatták be. Az egyiptomi véres belharcok médiaeseményé, spektakulummá alakulásával foglalkozó kairói Beirut és a belgrádi Kontekst Kollektíva is független gondolatműhelyek. Utóbbi – miután tudatosan feloldotta „képzőművészeti aktivitása” határait – 2010-ben bezárta galériáját, és a közvetlen társadalmi cselekvésre, ellenzéki aktivitásra helyezte a hangsúlyt.

ügyeit illető óvatosságot). A Graztól egy óra autózásnyira található laafeldi Pavelhaus terét a *Ki a múzeumból az utcára* című magyar kiállítás (kurátor: Adele Eisenstein) rendelkezésére bocsátották. A koncepció a mai és az 1960–1980-as évtizedek autoriter rendszereivel szembeszegülő kritikai művészet párhuzamos bemutatására épült.<sup>86</sup>

A Stájer Ősz központi kiállításán látható, és a fesztivál művészetfelfogását más helyszíneken is leginkább reprezentáló munkák többsége már valóban csupán azért tekinthető „képzőművészetnek”, mert kommunikációjukhoz (egyelőre még) a művészeti intézményrendszer infrastruktúráját és kontextusát veszik igénybe. A szociálisan elkötelezett, társadalomtudatos, környezetére figyelő, aktív állampolgári én kerekedik a műtárgyakat előállító művész-én fölébe, mert a gazdasági, pénzügyi, politikai és kulturális krízis által nap mint nap felmerülő problémák politikai megoldása és a személyes részvétel formáinak kidolgozása sürgetőbb készítés, mint a megjelenítés, a műtárgy formáinak esztétikai átszellemítésre irányuló műtermi alkotótevékenység.

A kapitalizmus „kortárs” változata biopolitikai jelleget öltött: különböző civilizációs színvonalon és a kompenzációk, ellátások (e)migrációs szívóhatást előidéző aránytalanságaival együtt – négymillió, kilátástalanságba taszított állampolgártól a kreatív ipar fehérgallérosainak teljes kizsákmányolásáig terjedő skálán –, de a humán egzisztencia egészének eddig nem tapasztalt kontrollját valósítja meg. Fokozatosan megszünteti a munka és a szabadidő, a privát és a társadalmi szférák közötti határvonalat; az egyéneket elszigetelt, magukról gondoskodni kénytelen, egyszemélyes, hasonló sorstársaikkal folytonosan versenyző-rivalizáló vállalkozókká kényszerítve. Gazdasági és politikai megfontolásból atomjaira robbant minden közösséget, aláássa a társadalmi szolidaritás intézményeit és ideáját.

---

<sup>86</sup> Résztvevők: Baglyas Erika, Borsos Lőrinc, Csoszó Gabriella (Freedoc), Horváth Tibor, Király András, KissPál Szabolcs, Nemes Csaba, Németh Ilona, Sugár János, a Kívül tágas és a Szabad Művészek projekt, illetve Erdély Miklós, Pauer Gyula, Pinczehelyi Sándor, Szentjóby Tamás, Tót Endre.

Ezek az alapgondolatok húzódtak meg a 2014-es Stájer Ősz hívószava – *I prefer not to... share!* (Jobban szeretnék nem... osztani!) – háttérében. Veronica Kaup-Kasler nyíltan fogalmaz: ahhoz, hogy a Földet az egyre gazdagabbak és az egyre szegényebbek között drámai ütemben mélyülő szakadék hatásaképp keletkező permanens feszültségövezetekből élhető régiók hálózatává változtassuk, az előbbieknél „még többről kell lemondaniuk és még többet kell megosztaniuk” az utóbbiakkal. A „megosztás” – a digitális médiából közismert, mindennapos akció – itt metaforikusan, általános érvénnyel értendő: a „nem megosztás” képtelenségére, a digitális világ lényegét jelentő megosztás (a kommunikáció és a network) szükségszerű gyakorlatára utal.<sup>87</sup> Explicit módon ugyan nem fogalmazza meg: a konzervatív-neoliberális rendszer – a munkaerő és a természeti erőforrások kimerítése szemben a munkanélküliség és pazarlás növekedésével, a szabadság korlátozása és az ellenőrzés technikáinak tökéletesítése, a manipulatív kultúra monopolizálása – alkalmatlannak látszik e problémák kezelésére.

Az egyes kiállítások kurátorai pedig – mint a látogatók – kérdeznek: kétségeiket, reményeiket és felismeréseiket formálták kérdésekké. A központi kiállítás (*Forms of Distancing – A távolságtartás formái*) – kurátorai sem kevesebbet kérdeztek, mint hogy miként manipulálják a politikusok a közönséget és milyen szerepet játszhat a média a demokratikus közvélemény fórumainak létrehozásában; hogyan lehet közösségi életet teremteni a társadalmi kényszereken kívül; mi a modern feminizmus örökségének helyzete ma Európában; hogyan vezetik félre a politikai stratégiák befolyásukkal a mezőgazdaság, az ipar és a szolgáltatások szféráit? Bonyolult érvelés vezet a címbe foglalt közkeletű felismeréshez: a jelenségektől bizonyos távolságot kell tartani ahhoz, hogy tér nyíljon a kritika számára.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Veronica Kaup-Hasler: Preface. *steirischerHERBST* (műsorfüzet), Graz: steirischer herbst festival gmbh, 2014. 2.

<sup>88</sup> Stefano Collicelli Cagol & Luigi Fassi: *Forms of Distancing. Representative Politics and the Politics of Representation*. In: Stefano Collicelli Cagol, Luigi Fassi, steirischer herbst (eds.): *Forms of Distancing. Representative Politics and the Politics of Representation*. Milan: Mousse, 2014. 10.

A katalógusban a neoliberális szisztéma bírálatát – Harald Szeemann egy 1977-es, csípősen ironikus írását újraközölve<sup>89</sup> – a definitív jellegű csoportos-tematikus tárlatokkal szemben táplált szkepszissel kapcsolják össze, és (itt újabb, a kurátori identitásra és a kiállítás médiumára vonatkozó kérdések következnek) ezért az inkább önmagukért jótálló műveket pusztán a különböző „célok és intenciók mediátoraiként” kívánják prezentálni.<sup>90</sup> És valóban ez történik. A kurátorok rossz közérzetét – és a saját munkájuk természetével kapcsolatos fenntartásaikat – hol markánsabban, hol kevésbé, hol sehogy sem illusztrálják az így „elengedett kezű” munkák. Különös, hogy nem tűnik fel nekik az (elismerem: a minden autoriternek értékelhető döntéstől és diktátumtól való ódzkodás miatt alig feloldható) ellentmondás: ebben a „mediált” struktúrában minden művész – ha úgy tetszik: éppen a bírált *neoliberális* módon – magányos „egyéni vállalkozóként” teszi hozzá a magáét a kurátorok által jegyzett kiállítás-produktumhoz.

*A távolságtartás formái* – akárcsak a 2014-es Stájer Ősz legtöbb kiállításán – azonban hagyományos műtárgyak (képek, installációk, videók, objektek), és az utcáról (ahová az előző években bőven jutottak aktivista akciók és public art munkák) visszaköltöztek a galériába vagy a galéria udvarába (ahol szabadtéri printműhely működik). A radikális gesztusok, a felkiáltójel-szerű fogalmazás helyét átvette a higgadtabb tényanalízis, az összefüggések elemzése, olykor a személyes-költői hangvétel és a fekete humor.<sup>91</sup>

A Kunstvereinben Ronald Jones látszólag esztétizáló, posztmodern-minimalista szobrait lehetett látni. Ha közelebbről megismerkedünk motívumaikkal, rádöbbenünk, hogy a színes elemek mindegyike – akár egy allegorikus holland csendéleten vagy portrén – formailag is egészen konkrét helyre vagy eseményre (Kennedy-gyilkosság, Lockerbie-merénylet) utal. Az *esc medien kunst labor*

<sup>89</sup> Harald Szeemann: Oh Joyful, oh Blessed Thematic Exhibition. Uo. 111–119.

<sup>90</sup> Stefano Collicelli Cagol & Luigi Fassi i. m. 6.

<sup>91</sup> Peter Friedl ház-makettjei Heidegger hegyi lakját berlini menekültek kalyibájával szembesítik; Adrian Melis azokat a papírbálákat mutatja be, amelyeket az általa feladott álláshirdetésen nyertes szerencsés jelentkező a többi sikertelen pályázó CV-jéből állít elő napi munkájaként az iratmegsemmisítőn.



„feminista hackerek” soknemzetiségű csoportjának adta át a terepet, akik szerverre és bázissá alakították át a teret. A „folyton változó munkainstalláció” metodológiai közhely, ami ezúttal sem könnyítette meg a véges időre bekapcsolódni próbáló látogatók dolgát. Hasonló műhely volt a Minorita Kultúrcentrum tárlata végén is. A hetvenes évekig visszatekintő kiállítás érzéki-konceptuális művekből állt, és megint csak kérdezett: vajon a régi keletű rend és az ideológiák is eltűnnének, ha a nyelv megszűnne létezni?<sup>92</sup> Jól körülhatárolható témát – egy Párizs külvárosában álló modernista toronyház rehabilitációjának történetét, illetve a területfoglalásból eredő konfliktusokat – jelenített meg a Haus der Architektur és a <rotor> kiállítása.<sup>93</sup>

A Camera Austria válogatására (*A militáns kép*) vonatkozó összes teoretikus kérdést itt nincs hely ismertetni, csak a felvezetést: mi tesz a mai politikában militánssá egy képet? Erről a kiállításról viszont<sup>94</sup> – kivételképpen – egy, a „militáns kép” keletkezésére adott lehetséges választ is magunkkal vihettünk, Alfredo Jaar poszterjét: „You Do Not Take a Photograph. You Make It.”

---

<sup>92</sup> A betű, a szöveg és a szintaxis témája köré válogatott munkák között olyan életművekbe is betekintést kaptunk, mint a költői tárgyait és a fehér megszámlálhatatlan árnyalatát emlékezetünkben hagyó Vlatka Horvaté és a pálcikákból és papírcsikokból mechanikus szóépítő-gépeket konstruáló Wolfgang Buchneré. Itt voltak a Stájer Ősz kiállításfolyam három magyar résztvevője, a Societé Realiste, Tarr Hajnalka és Tót Endre művei is.

<sup>93</sup> Előbbi egy olyan sikeres megoldást demonstrált, melyben az óriási tömb felújítása és korszerűsítése nem járt együtt a zömmel kisjövedelmű, számtalan életstílust és hagyományt követő lakók kicserélődésével. A <rotor> terébe jutáshoz először Ovidiu Anton lelátószerű fa lépcsőépítménye két oldalát kellett megmászni. Mögötte a közös szovjet múlt privát fényképei egy „háborúra váró” ukrán bőröndjéből (Gamlet Zinkovsky talált felvételei), beljebb egy brooklyni hajléktalan nyilvános „szabadtéri otthona” (Gaby Steiner fotói) és egy albániai land art: a hegyoldalon kövekből kirakott „Enver” szó „Never”-re alakítása (Armando Lulaj munkája).

<sup>94</sup> Ahol többek között Harun Farocki 1969-es, a napalm hatásait összefoglaló „ismeretterjesztő” filmjét, Marine Hugonnier Afganisztán egyik korábbi harcterén forgatni kívánt, megghiúsult, de végül a kudarc okait feltáró költői videóját és Emily Jacir összehajtogatott Kurt Cobain t-shirtökből és palesztin kendőkből emelt diptichonját lehetett látni.

### 3. A Velencei Biennále központi kiállításai – 2001–2013

Ez az esettanulmány nem foglalkozik a Velencei Biennále történetével, és nem kíván átfogó képet alkotni a kétévente megrendezett események egészéről, hanem az úgynevezett „központi” – a mindenkori művészeti igazgató (főkurátor) által koncepcionált – kiállításokra fókuszál. A dolgozat számos helyén korábban érintett problémák – mint a nonprofit kontra kereskedelmi aspektus, a globális nézőpont kontra nemzeti reprezentáció, a tömegesség kontra elit közönség, a szakmaiság kontra spektakularitás – is felbukkannak ugyan a szövegben, de az alább következő kiállítás-elemzések elsősorban a Gondolattermelők című fejezetben tárgyalt kurátorproblémához köthetők.

#### Nagy kurátorok és glomantika

Vajon a 21. századi művészeti világ élvonalában, vezető intézményeiben létezhet-e „jó kiállítás” kuratori koncepció nélkül? Koncepción kiérlelt és kifejtett, elméleti alapon nyugvó, valamely lényeges és sürgetően aktuális, a nemzetközi művészeti diskurzusban napirenden lévő problémára reflektáló, a kiválasztott művekben érzékletessé váló állítást (esetleg problémafelvetést) szokás érteni.

A 2001-es Velencei Biennále Harald Szeemann főkurátor szervezte központi tárlata – melynek megtekintése több napot igényelt – „jó kiállítás” volt. A *Plateau of Humankind* (Az emberiség fennsíkja vagy platformja); Szeemann címadó szóképe (politikailag korrekt, hogy nem „mankind”) ezúttal elvi és elméleti kifejtés nélkül maradt; a katalógus-bevezető nem is táplált efféle ambíciókat, hivatkozások nélküli közhelyek követték benne egymást: a „plateau” mint hely, ami látszik, és ahonnan látni lehet. A biennále, mint az emberiség tükre és platformja. A cím, ami nem téma, hanem inkább „dimenzió”. A művészek kiválasztásában nem érvényesülnek tematikus kritériumok, így e dimenziót a művészek határozzák meg munkáikkal. S végül utalás az ebből az

alkalomból csak megemlíthető, a művészetben a közeljövőben robbanásszerű változásokat előidéző felforgató-forradalmi folyamatra: a határokat feloldó globális művészet eljövételére.<sup>1</sup>

Közhelyek – de ezúttal mellettük kívánok érvelni. A közhelyek ugyanis – ahogy arra Örkény István is felhívta a figyelmet – „kikristályosodási folyamatok eredményei” és „alapvető igazságokat, tapasztalatokat, meglátásokat fejeznek ki”.<sup>2</sup> A közhelyek e rendíthetetlen történeti-fenomenológiai bázisára ugyanis épülhet olyan látványkonstrukció, amely éppen életszerűségével, elevenségével, alig-strukturált áradásával hat meggyőzően. Szeemann – valójában intuitív módon – a biennále platformjára gyűjtötte-zúdíttotta mindazt a beláthatatlan gazdagságot és sokszínűséget, ami az ezredforduló legszélesebben értelmezett emberi környezetét jellemzi – a sportpályáktól a cyberterekig –, és melybe beleértendő maga a biológiailag és társadalmilag konstruált-manipulált ember is. S valóban: a művek – a közhelyt igazolva – a nézőt tériszonyoszerűen a mélybe húzzák, és maguk jelölik ki a platform dimenzióit.

Megkerülhetetlen az összevetés – Szeemann is említi – az 1995-ös biennále Jean Clair-rendezte *Identity and Alterity* (Azonosság és másság) című kiállításával. Az alapvető különbség – túl azon, hogy a Szeemann-féle tárlat a kortárs művészetet helyezte centrumába, míg az 1995-ös száz évre tekintett vissza –, hogy Clair az „emberi jelenlét” és „a test formáin” keresztül a számára megkérdőjelezhetetlen humán tradíció szemszögéből tragikus folyamatként láttatta az átalakuló-felbomló emberi egzisztenciát.

Szeemann tárlatán – mely még előtte volt a 9/11 traumatikus tapasztalatának – nem az emberi identitás és egzisztencia volt a tét, hanem az a valóságos és virtuális tér, azoknak a helyeknek a láncolata és azok a dimenziók, ahol a modern individuum után formálódó „poszthumán” embernek és mutánsainak

---

<sup>1</sup> Harald Szeemann: The timeless, grand narration of human existence in its time. In. 49. *Esposizione Internazionale d'Arte – Platea dell'Umanità*, Venezia: Electa–la Biennale di Venezia, 2001. XVII.

<sup>2</sup> Lázár István: *Örkény István alkotásai és vallomásai tükrében*. Budapest: Szépirodalmi (Arcok és vallomások), 1979. 214. és [http://orkenyistvan.hu/elertajzi\\_beszeltetesek](http://orkenyistvan.hu/elertajzi_beszeltetesek)

létezni adatik. Az *Identity and Alterity* kiállítást átható – ott és akkor kivételesen hiteles – pátosz és megrendültség helyét a *Plateau of Humankind* esetében a kíváncsiság vette át: „Fedezzük fel a csodákat – meglepetéstől meglepetésig sétálva” ajánlotta útravalóul a bemutatott művekhez Szeemann.<sup>3</sup>

Az ezredforduló óta a „csodákat” létrehozó és az azokat felfedező ember közel került egymáshoz. A művészindivídium (ez is közhely) alapvető átalakuláson ment keresztül; egója háttérbe szorult és elvesztette transzcendenciáját. A társadalom felett, vagy azon kívül stúdiójában alkotó, önmagát centrumként tételező és a művészet immanens történetéből merítő mester mítosza a művészet- és alkotáslélektan-történet részévé vált.<sup>4</sup> A puszta formaproblémák, a transzcendens műtárggyá szublimált társadalomjobbító utópiák és a művészszemélyiség pszichológiai önkifejezései nem illeszkedtek az ezredforduló kortárs művészetének közegébe, ahol a forma médiumválasztékként, a társadalmi problémák a maguk közvetlen valóságában, a művész pedig – ha mégoly személyes módon is – a környezettel és önmagával is reflektív viszonyban volt jelen.

Sok léghőmérték és nem kevés anyagot (fát, téglát) emésztett fel az Arsenale területéből Ilya és Emilia Kabakov monstre installációja. Az ácsolt metróperon fölé emelt hídról egy távolodó motorkocsi fényűségén futó figyelmeztetést lehetett olvasni: „Nem mindenkit viszünk a jövőbe”. A peronon heverő műtárgyhulladék (festménykupac) félreérthetetlenül tette: Kabakovék nem tudnak szabadulni a ma már anakronisztikus halhatatlanság-paranoiától és nárcizmustól, még ha jó esetben (mint ezúttal) iróniaként is találják azt.

A 2003-as, 50. biennále főkurátora, Francesco Bonami a szemléleti és nemzedéki elhatárolódás jelképeinek szánta a központi kiállítást nyitó és záró

---

<sup>3</sup> Harald Szeemann i. m. XXV.

<sup>4</sup> Ezért kontextus nélküli zárványként hatottak a kiállításon azok az hommage-jellegű kamaratárlatok, melyeket a biennále díjosztó hagyománya és Szeemann személyes értéknosztalgái hoztak létre. A modernista paradigma mesterei közül Cy Twombly festményszentélyét „Kortárs (!) mester”-nek járó Arany Oroszlánnal díjazták; Joseph Beuys három emblematiszta installációval is jelen volt; külön terem jutott Gerhard Richter és Helmut Federle absztrakt táblaképeinek, és egy hatalmas csarnokban állították fel a Twomblyhoz hasonló díjjal elismert Richard Serra – a „szobor a szobrászatról” elképzelés jegyében alkotott – óriás acélplasztikáit.

munkákat. Az olasz pavilon kerek aulájába, ahová 2001-ben Harald Szeemann Beuys monumentális bazalttömbjeit (*A huszadik század vége*, 1983) helyezte, Bonami David Hammons művét állította: két thaiföldi bronz Buddha imádkozó kezei között kifeszített cérnán aprócska biztosítótű függ (*Könyörgés a biztonsághoz*, 1997). Az Arsenale utolsó épületében, ahol két évvel korábban Richard Serra óriás acélspiráljai határozták meg a teret és a mozgást, most az *Utopia Station* áttekinthetetlen, „bábeli” káoszába léphettek be a látogatók.<sup>5</sup>

Bonami le akart számolni a „nagy kurátor” mítoszával és azzal a korszakkal, ami szerinte a hatvanas évek végén éppen Szeemann (és generációja) színre lépésével kezdődött. Az egyetlen nézőpontból, hatalmi pozícióból láttatott definitív összkép helyett, a (művészet)világ morális és kulturális „megtérítése”, a „keresztény” attitűd helyett a 21. századi kurátor inkább a görög tragédiák „pogány”, az egymásnak ellentmondó elemek ütközésére épülő konfliktusos világa mellett tett hitet. Egy újabb, a globális művészet térképét megrajzoló óriástárlat helyett az „eltérő kulturális kifejezések hálóját” kívánta kifeszíteni, egy olyan spirituális töltésű „networköt”, melynek segítségével a globalizáció jelenségét lehet elemezni. Erre egy új fogalmat is bevezetett: a „glomantikát”, mely az új valóság szerinte egyszerre globális és romantikus természetére utal. Ezzel együtt Bonami koncepciójának kifejtése sem nélkülözte a primer hatalmi pozíció helyébe szánt politikai korrektség közhelyeit: a „hangok és gondolatok polifóniája”, a „komplex kiállítás helyett komplexitások kiállítása” kitételeket.<sup>6</sup>

A kritikai teóriák által élesen bírált és ezért meghaladni kívánt „nagy kurátor” paradigmát – ami *A néző diktatúrája* alcímében is megjelent – Bonami úgy kívánta feloldani, hogy 11 társkurátor megbízásával megosztotta a felelősséget. Így garantáltan sikerült elkerülnie az „egységes víziót”, és az óriástárlat

---

<sup>5</sup> Ez a kiállításrészlet tekinthető az Artur Zmijewski lengyel képzőművész kurátorságával 2012-ben megvalósult 7. Berlin Biennále előzményének.

<sup>6</sup> Idézetek: Francesco Bonami: „I have a Dream.” In: *50th International Art Exhibition – Dreams and Conflicts. The Dictatorship of the Viewer*, Venezia: Electa–la Biennale di Venezia, 2003. XXI–XXIII.

egymástól független, más és más alapállást megjelenítő alkiállításokra hullott szét.

Ez a „széthullás” nehezen bírálható, hiszen éppen az egységes vízió elkerülése volt a főkurátor célja. Nem is az alkiállítások tényével, hanem a Bonami komplex és polifon elképzelését megkontrázó tartalmukkal lehet vitába szállni. A más kezekbe adott terekben ugyanis az eleven, világra nyitott kontextus után kiáltó, társadalmi érzékenységet és nyíltan politikus állásfoglalások nagy számát mutató műveket idejétmúlt, gettószerű tálalásban kaptuk. Az elkülönített „afrikai”, „távol-keleti”, „latin-amerikai”, „arab” és „mexikói” blokkokban a megcélzott „glomantika” – a hívószavas, tematikus jelleg dacára is – földrajzilag és etnikailag is korlátozott, határok közé szorított módon jelentkezett.

Bonami nem tudta elkerülni a szalonszerűséget sem: a nem kis mértékben műkereskedelmi nyomásra kibontakozó trend, a festészet globális boomja nemcsak a központi kiállítás anyagában volt tetten érhető, hanem a Museo Correrben *Pittura/Painting* címmel általa rendezett tárlat létrejöttében is. Az 1964-től 2003-ig terjedő négy évtized festészetének áttekintését a velencei biennálén részt vevő művészek – nagy számban magángyűjteményekből kölcsönzött – munkáiból válogatta, a pop-art piktúrájától napjaink posztkonceptuális festészetéig, Robert Rauschenbergtől Takashi Murakamiig.

A biennálén Bonami ötven festő ötven képét szerepeltette. Ezt az egységet szigorú kurátori szelekció jellemezte, ugyanakkor laza időrend – elmélet és koncepció nélkül. Bár a művészeti világ erőviszonyainak pontos leképezése is egyféle koncepciónak tekinthető: a gondos mérlegelés és az arányosság, hogy minden elem a helyén legyen: mozgalmak, nemzetek, etnikumok, nemek.

Bonami kiállítása az egyik első megnyilvánulása volt a kurátorszerep generálta feszültségeknek: a posztkolonialista diskurzusra reflektálva egyszerre kívánta megjeleníteni a különböző lokális pozíciókat, marginalizált értékövezeteket és a globális műkereskedelem generálta festészeti trendet.

Két évvel később, 2005-ben a sokfelé nyitás, az intézmény expanziója és a globalizáció jegyében rekordszámú, 70 országnak volt „nemzeti pavilonja” a biennálén – a Giardiniban és városszerte, de a kiállítások rekordszámú problémát is generáltak.<sup>7</sup>

Az akadémizmus is lehet színpompás és dinamikus – mint Gilbert & George óriás fotóprintjein volt a brit pavilonban. Talán az új motívum – munkáikat a ginkgófa (páfrányfenyő) legyező alakú levele uralta – nekik is segített: ezek a fák túléltek az 1923-as tokiói földrengést és a hirosimai atombombát is. Műveik tarka szimmetriáját a levelek élettel telítették ugyan, de a duó szerepeltetése háttéréből a „biztosra menni” fantáziátlansága és a brit színtér friss jelenségeinek a protokoll oltárán történő feláldozása sötétlett elő. Az osztrák pavilont Hans Schabus – rengeteg munkaórát és anyagot felhasználva – egy 40x40 méter alapú, 17 méter magas díszlethegybe foglalta. A gigantikus belső állványzat szintjein járkálva nosztalgiával lehetett gondolni Schabus vitorlás-projektjére: akkor még a világ legkisebb versenyhajójával (Optimist) járta be a bécsi csatornarendszer alagútjait meg az East Rivert. Májusban Velencében is hajózott; bizonyára a megalomán hegy munkálatai közben. A kis hajóval Schabus önmagát, egyfajta személyességet tud bárhová „szállítani”, ám a hegy a nemzeti pavilon destrukciója helyett csupán az osztrák Alpok-mítoszt exportálta, mégpedig fenyegető méretben.<sup>8</sup>

A pavilonoknak járó Arany Oroszlánt a francia Annette Messager kapta, aki igazi chef d’oeuvre-rel rukkolt elő: poétikus-szürreális kinetikus installációja, a *Casino* a Pinokkió-történet személyes és performatív változata, melyben a narratív funkciót a művésznő jellegzetes tárgyai (hálók, drapériák, zsákok,

---

<sup>7</sup> Néhány példa: az amúgy erős német festészetet ismerve Thomas Scheibitz érthetetlen választás volt. A cseh és szlovák pavilon félkész káosz képét mutatta. Izraelnek ezúttal csak egy gegre futotta: Guy Ben Ner egy „absztrakt” fából épített emeletes ágyat (*Treehouse Kit*). Az ízléstelenség területére tévedt a japán Miyako Ishiuchi, amikor édesanyja tárgyait és testrészleteit reflektálatlanul közszemlére tette; a portugál Helena Almeida pedig tisztázott, invenciózus, az 1970-es évek óta képviselt konceptualitását szentimentális hitgyakorlatra cserélte.

<sup>8</sup> Vö. Max Hollein (ed.): *Das Letzte Land. The Last Land*. La Biennale di Venezia, Austrian Pavilion, Vienna, 2005. Schabus ötletének előzménye Bas Jan Ader tragikus hajóútja. A holland konceptművész is egy apró vitorlással kelt útra, de ő 1975-ben az Atlanti óceánon akart átkelni. New York-i indulása után nyoma veszett a tengeren.

zsinegek, bábuk, maszkok) töltötték be. Az installációművészetnek a kilencvenes években kikristályosodott, az ezredfordulót követően már klasszikus felfogása jellemezte a magyar pavilont is. Kicsiny Balázs munkáinak szellemi fedezete olyan ambíciót táplál, amely túlmutat a személyességen: az általános, definitív, tanító jelleg erős kézzel kívánja megragadni a nézőt.<sup>9</sup>

A 2005-ös központi kiállításokon a két spanyol kurátornő közül María de Corral kockázatmentes, a nemzetközi kánon reprezentációját képviselő koncepciót dolgozott ki. Az olasz pavilonban megrendezett *A művészet tapasztalata* című bemutató élő sztárművészekkel és elhunyt klasszikusokkal<sup>10</sup> tűzdelt, minőségi, de kevés meglepetést tartogató összeállításnak bizonyult.

Ezzel szemben a Rosa Martínez-féle *Mindig egy kicsit tovább* című másik kiállítás (az Arsenale területén) szembefordult a trendekkel, de önreflektív és önkritikus módon tisztában volt vele, hogy így is óhatatlanul (új, másik) trendet formál. Martínez központi metaforának az utazást választotta, annak némiképp spleenes, romantikus felfogását. A nyilvános helyett a személyesre helyezte a hangsúlyt, a „nevekkel” mit sem törődött; Louise Bourgeois, Mariko Mori és Rem Koolhaas mellé egymásra rímelő, egymást erősítő, alig ismert műveket válogatott. Kiállításán latin-amerikai és keleti művészek jutottak szóhoz; festészet gyanánt egyedül a 2004-ben 94 éves korában meghalt török Semiha Berksoy „outsider art” körébe sorolható képeit kínálta. Az egykori radikalizmus (Guerrilla Girls, Oleg Kulik, Leigh Bowery) Martíneznél természetesen illeszkedett az egyéb, szelídebb eszközökkel életre hívott, olykor transzcendenciát kísértő értékek közé.<sup>11</sup> A kurátornő azonban láthatóan tisztában volt azzal, hogy minden kiállítás gazdasági, politikai és adminisztratív harcok és

---

<sup>9</sup> Balázs Kicsiny: *An Experiment in Navigation. Navigációs kísérlet*. La Biennale di Venezia, Magyar Pavilon, Budapest: Műcsarnok, 2005.

<sup>10</sup> Eija-Liisa Ahtila, Monica Bonvicini, Marlene Dumas, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Bruce Nauman, Gabriel Orozco, Antoni Tàpies, Rachel Whiteread, illetve Francis Bacon, Philip Guston, Agnes Martin.

<sup>11</sup> Az albán Adrian Paci videóján csillagos eget idéztek a motoros áramfejlesztőkkel táplált villanyégők; az olasz Bruna Esposito márványlapokra szórt hagymahéjait virágszirmoknak lehetett látni; a San Lazzaro sziget örmény kolostoránál az izlandi-dán Olafur Eliasson fekete dobozterében körbefutó, a retinánkba hasító fénycsík végtelen horizontvonalat idézett.



alkuk végén megszülető piaci termék, még akkor is, ha a beválogatott munkák további gondolkodásra és ellenállásra szólítanak is fel.

Nevek és paródia: Művészet jelen időben

Az 52. biennále évében a művészetipar termékeinek csúcsfogyasztói és a professzionalisták (a szaktudomány és a média képviselői) számára egy csomagban, Grand Tour 2007-ként promotálták a négy állomásból (Velencei Biennále, Art Basel, kasseli Documenta és münsteri Szoborprojektek) álló rendezvénysorozatot. A bázeli vásár megjelenése a másik három, nem kereskedelmi rendezvény között szimptómaértékű: a for profit és a nonprofit művészeti szféra közötti határok feloldódásának jele. 2007-ben már a kereskedelmi rendezvények is egyre több szakmai és kurátori programot kínáltak, és az utóbbiak – a műtárgyak nyílt, intézményesített adásvételén kívül is – minden elemében piaci logikát követnek (a szponzori szerződésekbe foglalt érdekektől a jegybevételig). Az említett szimptóma bizonyítékeként 2007-ben Velencében is megjelent a műkereskedelmi vásár intézménye: a parkolóházairól ismert Tronchetto szigeten a biennále első napjaiban sátrat vert az 55 galériát felvonultató legújabb nemzetközi kortárs vásár, a *Cornice*.<sup>12</sup>

Ilyen körülmények között a Velencei Biennále főkurátorának lenni 2007-ben már egészen mást jelentett, mint Jean Clair, Germano Celant és Harald Szeemann idejében. A fordulatot Francesco Bonami 2003-as, fentebb tárgyalt, beszédes alcímű kiállítása – *A néző diktatúrája* – vetítette előre: az egyéni vízióikat megatárlatokba fogalmazó nagy modernista kurátorok kora véget ért.

Bár a biennále művészeti igazgatói pozíciója változatlanul nem mindennapi hatalomkoncentráció, Robert Stormak 2007-ben a korábbiaknál sokkal összetettebb szerkezettel, a (kortárs) művészetipar nagyszámú szereplőjének érdekérvényesítési törekvéseit tekintetbe vevő szempontokkal, egyfajta

---

<sup>12</sup> A vásárt az ingyenes vaporetto-járat dacára meglehetősen szerény számú érdeklődő kereste fel, ám a biennále szervezői már a híre hallatán is azt fontolgatták, hogy vissza lehetne térni a kiállítás egykori eladásos szisztémájához.

kimondott-kimondatlan elvárás-tömeggel kellett szembenéznie. Ebből a perspektívából a művészet aktuális állásáról alkotott „individuális (szakmai) elképzelés” is csak egyfajta – az előbb hivatkozott érdekektől és elvárásoktól függetleníthetetlen – konstrukció, részérvényűség. Sem ártatlan helyek, sem ártatlan mondatok nincsenek többé.

Ezért a központi kiállítás *Gondolkodj az érzékekkel – érezz az ésszel* címébe foglalt felszólító költői paradoxon inkább egy tudatmódosító pszichedelikus nosztalgiautazásra buzdító szlogenként hatott, mint valamiféle helyzetértékelés ígéretként. Pedig talán soha nem volt olyan időszak, mint az ezredforduló óta, az agresszív piaci, politikai és médiamanipuláció dominálta művészeti szcéna közegében, hogy épp ellenkezőleg: az érzékeinkkel érezzünk és közben „észnél legyünk”: az eszünkkel gondolkodjunk. Másik előjelként az alcím pedig – *Művészet jelen időben* – az elmúlt rendszerben tapasztalatokhoz jutott kelet-európai nézőkben a hatvanas–hetvenes évek hivatalos csoportos tárlatait, seregszemléit idézte fel.

A Storr-féle kiállítás azonban – a körülmények és a csalódást előre vetítő cím dacára – számos lényeges globális problémát érintett. Ha az Arsenale felől kezdtük a látogatást, a tárlat mintha az erőszak, a háború, a társadalmi és személyes kegyetlenség „egyetemesen” közös formáit vette volna sorra. Chile, Nicaragua, Libanon (a sor folytatható) Melik Ohanian, Ernesto Salmerón, Tomoko Yoneda és társaik munkáin: mintha – kétségtelen jelenlétük, megszólaltatásuk dacára – a helyszínek behelyettesíthetők lennének egymással. De aztán Storr elejtette ezt a szálát, s a városi környezet és az ott individuálisan átélt helyzetek, traumák „földrész-semleges” képeire váltott. A Paolo Canevari videóján romház-háttér előtt gumikoponyával dekázó fiú és Sophie Whettnal rezzenéstelen tekintetű, a körülötte vadul táncoló árnyékbokszoló éppen nem találó ütéseit eltűrő fiatal nő alakja ugyanakkor a globális térnek a szereplői, amelyben bármi megtörténhet. Aztán a kiállítás az „emberről” a „dolgokra” váltott: a recycling art, a különféle hétköznapi anyagokat, kommerciális

tárgyakat és hulladékokat újrahasznosító művészet példái következtek. Például 2007-es biennále egyik sztárja, El Anatsui, akinek az üvegpalackok lezárására használt sok ezer alumíniumkupakot lapocskákká simító, és belőlük drótokkal összeöltött hatalmas, tízméteres – Klimt és Gaudí ornamentikáját idéző – „kárpitjai” nemcsak itt, hanem az *Artempo* című Wunderkammer-szerű magángyűjteményi kiállítás alkalmából a Palazzo Fortuny homlokzatán is megjelentek.<sup>13</sup> És végül megsűrűsödtek a „utópikus” jövő frivol látomásai és velük párhuzamosan a halál-témák és az árnyékvilág-metaforák.<sup>14</sup>

A központi kiállítás másik része az ún. olasz pavilonban az eddigiekhez képest is egészen kaleidoszkópszerű, töredezett képet mutatott, és az erősen tagolt alaprajznak megfelelően kamaratárlatokra bomlott. Döntő momentumként itt a társadalmi tematizáltság helyett fő rendezőelvvé a protokoll vált: a művészetértő tömegként tételezett potenciális biennále-közönség többsége „nagy nevekre” vágyik, és ezúttal is megkapta, amit kíván: a kanonizált, ám aktuális teljesítményük tekintetében gyakran okkal bírálható „neveket”.<sup>15</sup>

A látogatók – igazolva a marketingszempontokat – tisztelettudóan tolongtak a „nevek” többnyire önismétlő, az akadémizmus jeleit mutató produkciói előtt, és az inkább az Arsenale-beli kiállításrész tematikái közé illeszkedő, de – egy

---

<sup>13</sup> Axel Vervoordt & Mattijs Visser (eds.): *Artempo. Where Time Becomes Art*. Velence, Palazzo Fortuny. Gent: Axel Vervoordt & Mer. Paper Kunsthalle, 2007.

<sup>14</sup> Ilya és Emilia Kabakov holdbéli falanszter-makettjei és Jan Christiaan Braun ízléstelen tárgyakkal kidekorált, „felöltöztetett” sírokról készült groteszk temetői fotói mellett Yang Zhenzdong videóján többféle rendű, rangú, korú és nációnál férfi és nők mondják a kamerába hol átélve, hol viccelődve, hol hitetlenkedve: „Meg fogok halni.”

<sup>15</sup> Például Sigmar Polke hatalmas, semmitmondó képeivel történő (túl)reprezentációja inkább taszító volt, mint meggyőző. A Robert Ryman–Gerhard Richter–Ellsworth Kelly szentélysor is fáradt, akadémikus hangulatot árasztott – leginkább egy obligát modern múzeum töredékének tűnt. A sor végére – politikailag korrekt módon – „felzárkóztatott” kongói Chéri Samba is eljutott már az önismétlő dekorativitás stádiumába. Nem sokkal voltak meggyőzőbbek ennél (a persze kisebb) „lányszobák”; és nehéz elképzelni, hogy Storr mit látott jelen idejűnek Susan Rothenberg vagy Elizabeth Murray festészetében. Mindez nem generációs kérdés: a közelmúltban 79 éves korában elhunyt Sol LeWitt rajzmunkája egyszerre volt érzéki és metafizikus élmény; Louise Bourgeois pedig 96 évesen sem veszített frissességéből. Az „individuális akadémizmus” kezdte ki Jenny Holzer és Sophie Calle művészetét is: előbbi – copyrightjával visszaélve – (ál)konceptuális olajképeket fest; utóbbi pedig a rá eddig jellemző titokzatos-költői narrativitást hatásvadász giccsre váltotta (a francia pavilon kiállítójaként pedig terjedős labirintus-installációt kerített egy önmagához képest erőtlén ötlet – egy sorsbeteljesítő levél – köré).

másik, az újdonsággal operáló marketingszemponthoz – ide került fontos, diskurzus-érzékeny kortárs művek előtt is.<sup>16</sup>

A nemzeti pavilonok közül az olasz (amely ezúttal az Arsenaleba került) tűnt a legkülönösebb, kétszeres melléfogásnak – összhangban a Storr-féle kiállítás „nevekre” épített részével. Az Arte Povera veteránja, iskolát teremtő érzéki-konceptuális szobrok és environmentek mestere, Giuseppe Penone gigantikus installációja két óriási, bőrrel bevont, excrementumot idéző fatörzsből és a mögéjük emelt „kápolnából” állt. A gyúrt állatbőrökkel gazdagon burkolt, hófehér márványpadlójú kápolnával Penone önmagának, saját művészetének állított emléket. De a nézők valójában – a sugalmazott „szintézis” helyett – csak életműve groteszk, narcisztikus fordulata előtt röhögtek le tiszteletüket. A „nevek” közül az angol pavilonban hangsúlyosan galéria- és gyűjtőbarát munkáival meglepetést keltett a brutális tárgykollázsairól és szabad szájú nyilatkozatairól elhíresült Tracey Emin: ezúttal lécekből improvizált absztrakt faszobrokat valamint apró rajzokról készített egyedi nyomatokat és akrilfestményeket mutatott be. A képek szinte egyetlen témája, szexualitás ezúttal is az Emintől megszokott szókimondással, de váratlan rajzi és festői érzékenységgel ötvözötten jelent meg.

A biennálén és környezetében 2007-ben megszorodtak az artworld elhalt sztárjai előtt tisztelő és élő csillagait felragyogtatni kívánó, a fennálló művészettörténeti kánont és kereskedelmi értékhierarchiát megerősítő-dokumentáló tárlatok: Matthew Barney, Joseph Beuys, Jan Fabre, Damien Hirst, Joseph Kosuth, Emilio Vedova és Bill Viola. Utóbbinak a San Gallo templomocskában három oltárképe helyére vetített videotriptychója szabatosan „felmondta” mindazt, amivel Viola mai – a konceptualitásnak hátat fordított – spektakuláris munkái zajos sikereket aratnak: elkerülhetetlen „szimbolikus”

---

<sup>16</sup> Joshua Mosley álnaiv animációs filmjében Pascal és Rousseau indulnak végzetes természet tanulmányozó sétára; Steve McQueen filmje pedig egy archaikus kongói bányából csúcstechnológiai alkalmazásáig követte az érc útját. Kara Walker árnyképekből animálta a rabszolgatartó Amerikában játszódó, a mese és a horror elemeit egyesítő némafilmjét.

vízlocsolás, a fekete-fehér kép „varázslatos” kiszíneződése, szentimentális, „kifejező” színészi gesztusok, „meditatív” módon lassított cselekmény. Az áhítatot Viola ezúttal a szentélyszituációval visszaélve próbálta kierőszakolni. Átgondolt, titokzatos és személyes korábbi műveit<sup>17</sup> mára közhelyes és affektált, (ön)paródiákként ható termékek váltották fel.

Bill Violával – és a többi „nevekkel” – kapcsolatban Adrian Leverkühn saját magának feltett költői kérdését idézem: „Miért kell úgy éreznem, mintha a művészetnek majdnem minden... nem, kivétel nélkül minden eszköze és kipróbált lehetősége ma már csak paródia létrehozására volna alkalmas?”<sup>18</sup>

### Presztízscsaták és utóvédharcok: Megegyezés vagy konfliktus

A megszokott három sajtónapot követően a biennále-látogatók már nem az eventszerűség és a networking torzító optikáján át látják a kiállításokat. Eltűnik a sok mindent hamis, eltúlzó perspektívába helyező tömegpszichózis, melynek legfeltűnőbb formája az egyes nemzeti pavilonok előtt – gyakran pusztán marketingcélből – generált sorban állás. Ezt az egyszerre fizikai megpróbáltatást és szimbolikus hatalmi játékot évről évre egyre több kiállítóhely űzi az összesereglett szakmával. 2009-ben az amerikai, az angol, a francia, a holland, a skandináv, a kanadai és a román pavilon előtt kígyózott hosszabb-rövidebb sor, manipulatív módon felértékelve a „bejutást”, és a bent látható produkciókban való „részesülést” kiváltsággént, jutalomként átélhetővé stilizálva.<sup>19</sup>

Legbizarrabb vállalkozásnak az Elmgreen & Dragset projektje jegyében

<sup>17</sup> Elsősorban az 1970-es évek végi munkáitól az 1997-es összefoglaló kiállításig terjedő művekre gondolok. Vö. Bill Viola: *A 25-Year Survey*. Whitney Museum of American Art, New York. 1997.

<sup>18</sup> Thomas Mann: *Doktor Faustus*. (ford. Szöllösy Klára) Budapest: Európa, 1967. 169.

<sup>19</sup> Az amerikai pavilon előtt Bruce Nauman retrospektívjének (a városban még két további helyet is béreltek e célból) egyik epizódjáért folyt a tülekedés. A pályája delelőjén mára túljutott, intellektuális töltésű konceptualizmusával évekkel ezelőtt felhagyó, önismétlő, ám a műkereskedelemben előkelő pozíciót elfoglaló művész túldimenzionált reprezentációja azonban nem volt sikertelen: az erőfeszítést a legjobb nemzeti részvételért járó Arany Oroszlánnal jutalmazták. Az angol pavilonhoz reggelente, nyitáskor futóverseny indult a kaputól, hogy a látogatók a tárgynapra elővételben percre szóló (!) belépőt szerezzenek Steve McQueen filmjére. A mű melankolikus pásztázás a néptelen, kiállítás nélküli Giardiniben, és semmilyen olyan narratív eleme nem volt, ami a mozielőadásszerű prezentációt indokolta volna, ellenben a kert folyamatosan tele volt a ruhájukon az öntapadós belépőt viselő, önkéntes mozgó reklámberekeként járkáló szerencsés megjelöltekkel. A franciáknál Claude Lévêque ketrec-installációja esetében talán a rácsok és a fekete lobogók hatására pánikba eső klausztofóbiások rohamainak megelőzése céljából korlátozták a szabad belépést.

egyesített dán és északi pavilon performatív environmentje (*A gyűjtők*) bizonyult. A látogatókat húszas csoportokban „ingatlanügynökök” kísérték végig a műtárgyakkal is berendezett, „eladó házzá” átalakított dán pavilonon.<sup>20</sup> Az erőltetett játékot – akárcsak az azt megelőző sorban állást – opportunista módon elfogadó nézők tulajdonképpen megérdemelték sorsukat.

Ahogy kurátori koncepció évről-évre diffúzabb lesz, úgy veszít jelentőségéből a biennále központi kiállítása. 2009-ben az „eddigi legfiatalabb főkurátorként” aposztrofált, Frankfurtban dolgozó 46 éves svéd Daniel Birnbaum *Making Worlds* című válogatása került színre. „Elméleti” alapjául egyszerre két közhelyet választott: a művek a világról alkotott víziók, illetve maguk is alkotott világok.<sup>21</sup> Ennek megfelelően az Arsenale és a Giardini kiállításai egyre parttalanabbá és követhetetlenebbé váltak.<sup>22</sup>

Innen már csak egyetlen lépés, mikor a koncepció „worlds” helyett egyszerűen „works” lesz, szemléletes bizonyítékként a kereskedelmi érték-meghatározó tényezőknek és a reprezentációs szempontoknak a kritikai teóriák és a hagyományos művészettörténeti kanonizáció felett aratott győzelmének. A nemzeti reprezentációs igények számára biztosítandó helyszínek kibővítése jegyében – vagyis a kurátori kiállítás rovására – az Arsenale végéről újabb tereket nyestek le: Kína, a Marinetti emlékének ajánlott, közepszerű művekkel telezsúfolt olasz pavilon<sup>23</sup> és Törökország mellett most már Chile, az Egyesült Arab Emirátusok és a latin-amerikai válogatás is itt kapott helyet. A megváltozott hatalmi viszonyokat – hogy tudniillik nem lehet többé pusztán Európa és Észak-Amerika produkcióját tekinteni a „világ” művészetének –

<sup>20</sup> Közben a szellemesnek szánt ripacskodás idélen „szakmai” tréfáin kínosan vihogtak a „vásárlók”, akiket végül kalauzok a „Jó, ha az ember tudja, ki is a szomszédja” tanáccsal küldött át a másik épületbe. A modernista pavilon ezúttal – otromba poénként – egy másik, a műtárgyak válogatását (és szenzációként egy ott meztelenül zenét hallgató fiatalember jelenlétét) tekintve láthatóan gay gyűjtő „otthonául” szolgált. A szerencsétlen műértő „teteme” – a művészkurátorok alkotása – pedig ott lebegett az épület előtti medence vizében.

<sup>21</sup> Daniel Birnbaum: Fare Mondi. *Making Worlds*. In. *53th International Art Exhibition*. Venezia: Electa–la Biennale di Venezia, 2009.

<sup>22</sup> Az előbbi Lygia Pape és Yona Friedman, az utóbbi pedig Tomas Saraceno és Nathalie Djurberg impozáns tereminstallációival indítva még azt sejtette, hogy a művek a „belső” és „külső” világok, a személyes, valamint a szociális és természeti környezet viszonyának különböző kapcsolódási pontjait járják majd körül.

<sup>23</sup> A kurátorok, Luca Beatrice és Beatrice Buscaroli *Collaudi* címmel – tudatosan szakítva az addigi gyakorlattal – 20 művészt felvonultató kiállítást rendeztek.

tükröző pozícióharc hívta életre az újonnan a kiállítási területhez kapcsolt kert (Giardino delle Vergini) helyspecifikus és land art műveit: Dominique Gonzalez-Foerster titokzatos, növények közé rejtett munkáját és Lara Favaretto ide teleportált valóságos mocsarát.

Erős, konzervatív trendként folytatódni látszik az egykori avantgárd mesterek kiemelt képviselete. Többek között Gilbert és George, Giuseppe Penone és Bill Viola kiállítási után a sor 2009-ben az egykor az arte povera szellemében művészettörténetet író Michelangelo Pistoletto Arsenale-beli tükörtermével folytatódott.<sup>24</sup> Pistoletto mellett a gyűjtők kedvencévé és celebritássá vált Jan Fabre hatalmas költségvetést sejtető, a méretükkel is lenyűgözni akaró, panoptikumszerű, monstre tereminstallációi (Arsenale Novissimo) illeszkedtek az említett folyamatba.<sup>25</sup>

A művészego hivalkodó előtérbe állításával és a színpadias spektakulumokkal szemben a másik pólust a Castello negyed egyik szűk, sötét sikátorából nyíló mexikói pavilon képviselte Teresa Margolles művével. Margolles az erőszakos halál nyomaival és anyagaival dolgozik, a kivégzések, a drogháborúk és a határvillongások helyszíneiről származó, vérrel és sárral átitatott felmosórongyokból kárpitot, szétlőtt szélvédők szilánkjaiból ékszereket készít. A csaknem üres palota termeiben vödrök és felmosó eszközök a folyamatos munkához – az eszköztelenség, a kopárság ellenére a hatás elementáris, szorongató. Egyébként nemcsak Steve McQueen, hanem Margolles is járt a néptelen Giardiniben, de őt nem a kóbor kutyák ihlették meg, hanem az amerikai pavilon bejáratát és ablakait takarta el a mexikói határon kivégzett emberek vérével átitatott drapériákkal.

---

<sup>24</sup> A díszes keretekbe foglalt hatalmas „velencei” tükröket az akcióba lendülő idős mester – haragos himnemű Gonosz Mostohaként – méteres fakalapácsával zúzta be; a corpus delictit pedig spontán a szilánkok közé vetette. Az anakronisztikus, szubverzív funkcióját vesztett happening üres, értelmetlen gesztussá vált.

<sup>25</sup> Egy valóságos léptékű ásatást imitáló teremben Fabre életnagyságú alakja lapátjával egy óriási, nyúzott fej feltárásán dolgozik, egy másikban farmeröltönyös bábu fekszik meredt fallosszal kéttucatnyi, egymásra dobált gránitsírkő gyűrűjében. A falakon Fabre gazdag képzelőerőről tanúskodó, a tudatalattiból felhozott szürreális és pornográf rajzai, melyeket a rendkívüli bűdzsé – sajnos – életre keltett.

Bruce Nauman díjazása és a Giardini nemzeti pavilonjai közötti presztízscsata valójában utóvédharc egy már elvesztett háborúban. Az elméleti innováció és a kánonképzés álruhájába bújtatott kultúrfölényüktől búcsúzni kénytelen egykori „nagyok” reménytelen erőfeszítése a feltörekvő piaci óriások (Oroszország, Kína, India), a tőkeerős, állampropagandában érdekelt közel-keletiek (Emirátusok) és a privátszférából érkező, intézményesülő „új megmondók” (Francois Pinault, Charles Saatchi) térnyerése ellenében. A helyzetre csattanós választ adott a cseh és szlovák pavilon kiállítója, Roman Ondák: betelepítette a pavilonba a Giardini növényzetét, és átkanyarogtatta rajta a bejárathoz vezető sétautat: Még hogy nem mehetsz be?! Ellenkezőleg: alig hogy bent voltál, már kint is vagy.

2011-ben a Ion Grigorescu mellé a román pavilonba meghívott szlovákiai művészpáros, Anetta Mona Chisa és Lucia Tkacová „udvariatlan” vendégszereplése váratlanul felborzolta a kedélyeket. Az unalmasan, konvencionálisan installált kiállítást látva a hölgyek vitába keveredtek a rendezéssel elégedett kurátorpárossal (Maria Rus Bojan és Ami Barak), akik ezért nem is voltak hajlandók változtatni az összképen. Erre válaszul (és Grigorescu egyetértésével) brillantspray-vel a következő feliratot fújták körbe – a műveket sem kímélve – a falakon: „A kurátor fogad a művészre, és nem a művész a kurátorra. Minden vagy semmi. Küldetés vagy ambíció. Megegyezés vagy konfliktus. Bizalom vagy kontroll. Üzlet vagy érzés. Kockázat vagy kalmárszellem. Hódítani vagy fenntartani. Pénz vagy valami több. Üvöltés vagy suttozás.”

A forradalmi pátosz az 54. biennále – és különösen a központi kiállítás – összképét tekintve indokolt; kérdés, hogy ez a kurátor- és intézménykritikában kulmináló aktivista lázadás célba találhat-e? Személyes értelemben biztosan: lehet néhány kellemetlen napot szerezni az öntelt kurátoroknak, és lehet – mint ahogy Mona Chisa és Tkacová a pavilon homlokzatára írt szöveges munkájukban is tették – „viccet csinálni” a biennále-részvételből, nevetségessé



tenni azt a művészek széles körében közkeletű vágykonstrukciót, amit képzeletükben egy ilyen szereplési lehetőséghez kapcsolnak. A globális művészetiipar erejét hordozó anyahajókon (mint amilyen a Velencei Biennále is) azonban mégsem ezek a – megengedem: mérgezett – nyilak ütnek majd léket. A művészetet előállító és forgalmazó intézmények, a köz- és magánpénzek, a véleményformálás fórumai felett kontrollt gyakorló hagyományos – a szakmai szocializáció lépcsőit végigjáró és globális networkbe tagozódó – elit hatalmát ma nem a szabadságukat és autonómiájukat megőrizni kívánó művészek, hanem az akadémiai kompetenciák és a radikális teória ellen lázadó piac termelői csoportjai és az általuk manipulált fogyasztói tömegek veszélyeztetik. A számukra diktátumként jelentkező társadalomtudatos, diskurzus-érzékeny, „issue based” kortárs produkció és a hozzá kapcsolódó kritikai elmélet ugyanis intellektuális és mentális akadályokat gördít a szabadidős élményfogyasztás, a „szórakoztató művészet” és a dekoratív célú konzumálás elé.<sup>26</sup>

A válság és a forráshiány éveiben nem a (paradox módon eddig is döntően támogatásokra épülő) progresszív-aktivista kortárs színtér hangja erősödött fel, hanem a globális art establishment egészével (beleértve a kritikai kortárs művészetet is) szembeforduló, a „boldog piac” és a „másodlagos hasznosításra” (ideológiák és személyek promóciójára) alkalmazott művészeti termékek marketingjében érdekelt ellenerők törtek előre. 2007-ben úgy látszott, hogy a biennále mögött baljós, de kijózanító árnyként megtelepszik kereskedelmi alteregója, a *Cornice*. A vásár ugyan nem tudott gyökeret eresztetni – ez nem érhetett senkit váratlanul, amikor a 2008-ban kirobbant pénzügyi krízis következtében patinás európai vásárok kerültek veszélybe és szűntek meg<sup>27</sup> –, de már nincs is szükség rá: a biennále – logóval hitelesített – hivatalos szatellit-

<sup>26</sup> Bár az 1970–1980-as évek rendszer- és intézménykritikus konceptuális és fluxus művészetének a 2010 utáni években kibontakozó műkereskedelmi felfuttatása, esztétizálása és fogyaszthatóvá tételével gyakran együtt jár az aktuális kritikai-aktivista produkció integrálásának igénye is. Hazai példa a három kereskedelmi galéria (acb, Kisterem, Vintage) által létrehozott *Bookmarks* című kiállítás, ahol a klasszicizált neoavantgárd mellé a kortárs posztkonceptuális-társadalomtudatos művészetet társították. A *Bookmarks* két vásárszereplés (Art Market Budapest és Art Cologne) után – a két szféra képlékeny határait mutatva – az alternatív OFF-Biennále Budapest programjába is bekerült.

<sup>27</sup> Például 2011-ben az Art Forum Berlin.

programjába immár kurátori produkciónak álcázott szalontárlatok és tömeges termékbemutatók is bekerülhetnek.<sup>28</sup>

A nemzeti képviselő és a politikai reprezentáció iránti fokozódó – és a szervezők által akceptált – igényt a pavilonok számának további növekedése (már 2009-ben 89-re emelkedett) valamint geopolitikai súlyponteltolódást mutató összetétele (például Szaúd-Arábia, Irak, Banglades, India, Kongó, Dél-Afrika, Zimbabwe részvétele) is jelezte. Ezek a nemzeti specifikációt rugalmasan értelmező, és a pavilonokba meghívott művészek etnikai hovatartozását figyelmen kívül hagyó, befogadó felfogással<sup>29</sup> mennek szembe. Másik jelenség a látványosság, a szcenírozás, a spektakulum irányába tett újabb, határozott lépés volt (ezt a trendet a pavilonok is követték; az angol, az amerikai, a francia, a holland, a japán, a magyar, a német és a svájci is), az atmoszférateremtés és az erős hatáskeltés monumentális léptékű installációk formájában.

Bice Curiger főkurátori szerepfelfogása is afféle „játék a tűzzel” szemlélet jegyében fogant. Ennek döntő eleme a kétértelmű cím- és hívószó választás, a megvilágító erejű, katartikus művészetre és a nemzet fogalmára egyaránt utaló *ILLUMInations* kifejezés középpontba állítása volt. Ellentmondásosnak tűnt az a nem túl eredeti és a felelősséget szétterítő ötlete is, hogy a központi kiállításon és a nemzeti pavilonokban szereplő művészeknek öt – identitásukat és személyes kötődéseiket firtató – kérdésre válaszolva a kurátor helyett kellett megpróbálniuk feleletet adni az általa felvetett problémákra, s ezzel (indirekt módon) nekik kellett megindokolniuk saját jelenlétüket is. Curiger tehát konzultációt kezdeményezett egy olyan területen, ahol a kompetencia és a felelősség kérdése valójában a főkurátori megbízatás elfogadásával már eldőlt.

---

<sup>28</sup> Az olasz pavilon programszerűen is szakított a szakmai protokollal: a minisztérium által kinevezett Vittorio Sgarbi komisszár Értelmiségi Bizottságot hozott létre, hogy tagjai kedvenc művészeit javasolják a szellemi népfrontként értelmezett, 200 alkotói „konceptiót” felvonultató, az olasz egyesítés 150. évfordulóját ünneplő szalonkiállításba.

<sup>29</sup> Ennek korai példája volt 1993-ban a magyar pavilonba meghívott Joseph Kosuth (kurátor: Keserü Katalin).

Ezt a hatalmi pozíciót utólagosan, a művészek szelekcióját követően csak látszólag lehet demokratizálni.

Ám az „egyetlen nagy vízió” anakronisztikus és autoriter jellege – és az, hogy ennek kísérlete a mai részérvényességek színes és bonyolult rendszerében nemcsak kudarcra ítélt, de elméleti és világszemléleti értelemben szalonképtelen is – eleve megakadályozza egy átfogó, retrospektív óriás-tárlat létrehozását – különösen egy olyanét, mint a velencei, ahol kétévente valamilyen globális állításra várna az artworld közvéleménye. A nemzet (az identitások és nacionalizmusok aktuális formái) mint önálló problematika a „művészet fénye” (és a fény művészete) nélkül túlságosan nyomasztó, „forró” téma lett volna, ezért fenyegető, sötét kontúrjait tanácsos volt feloldani a válogatás szempontjainak megsokszorozásával.

Az összképen azonban elkerülhetetlenül nyomot hagy, ha a hívószó koncepcionális holdudvarában és a megjeleníteni kívánt témák között is többszörös inkoherencia uralkodik. Az ILLUMInations kifejezés Curiger értelmezésében egyszerre utal a biennále intézményére; a fényre (Velence festészeti tradíciójára); a nemzetre (mint valóságformáló tényezőre és a pavilonokra); a művészetre (mint új közösségi formák és valóságmodellek megalkotójára); valamint a modernitás és a korábbi történelem közötti határvonalára.<sup>30</sup> A kiállítás pedig Tintoretto festészetét és a mester piktúrájára adott mai reflexiókat, a művészcsoportokat, a parapavilonokat (felkért művészek alkotta terek, kollégák munkáinak befogadására), a fény jelenségére illetve a populáris és tömegkultúrára vonatkozó referenciákat, az eredet, az előzmény és az otthonosság gondolkörének megjelenítéseit és végül az outsider art magasművészeti közegbe történő beemelését egyszerre kívánta megvalósítani. Mindez természetesen elvileg is összeegyeztethetetlen (például az outsider art művészetszociológiai, a fényreflexió formai-tematikai kategória) és a

---

<sup>30</sup> Bice Curiger: ILLUMInazioni – ILLUMInations. In. *54th International Art Exhibition*. Venezia: Electa–la Biennale di Venezia, 2011.

vállalkozás lehetetlen; az eredmény (pozitív megközelítésben) sokszínű, kaleidoszkopikus, a valóságban (a termeket járva) kaotikus, áttekinthetetlen.

A biennále területén megrendezett első, úgynevezett „központi” kurátori kiállítás, 1999 óta sok minden megváltozott, és nem hiszem, hogy igaza volna a biennále-igazgató Paolo Barattának, mikor az elmúlt bő évtizedet Harald Szeemann szakállától Bice Curiger vörös rúzsáig tartó „boldog utazásként” aposztrofálta.<sup>31</sup> A leglátványosabban a főkurátori szerep, amely az erőskezü, szakmai víziójukat markánsan megfogalmazó művészeti igazgatók működésétől 2011-re eljutott az egyre relativizálódó hatalmat ugyan gyakorló, de annak felelősségét „demokratikusan” szétteríteni kívánó kurátorok válságáig – amit az évről évre egyre alaktalanabb és parttalanabb kiállítási koncepciók jeleznek. Mindez leginkább tünet: egy olyan elbizonytalanodás és kompetencia-deficit tünete, melynek háttérében a globális művészet újrainstrumentalizálódása és a művészeti világ földrajzi súlypont-áthelyeződése húzódik meg. A keleti, latin-amerikai és afrikai szereplők dinamikus előretörése valamint az esztétikai-szellemi parván mögött zajló nyers gazdasági folyamatok mind leplezetlenebb megnyilvánulásai közepette nem tethetjük magunkat olyan naiv széplelkeknek, mint Baratta, aki a biennálét (némi képzavarral) „szélgépnek” látja, amely kétévente „megrázza az erdőt, felfedi a rejtett igazságokat, erőt és fényt juttat az új hajtásoknak, s közben más nézőpontból láttatja az ismert ágakat és öreg törzseket.”<sup>32</sup>

## Eszképizmus

Miközben a nyugati világ pénzügyi-gazdasági krízise hektikusból konstanssá lett, a közép- és dél-európai európai válságövezetek társadalmi-politikai feszültségei kiéleződni, a közel-keleti és afrikai háborús zónák humanitárius katasztrófái pedig állandósulni látszanak, az életszínvonalát és kulturális

---

<sup>31</sup> Paolo Baratta: La Biennale is like a wind machine. In. *ILLUMInazioni – ILLUMInations. 54th International Art Exhibition*. Venezia: Electa–la Biennale di Venezia, 2011.

<sup>32</sup> U. o.

fogyasztási szokásait megőrizni képes, globális felső-középosztály felejtésre, intellektuális élvezetekre vágyik.

Ezt a naponta kíméletlen tényekkel szembesítő valóságnak hátat fordító vásárlói igényt elégítette ki 2013-ban Massimiliano Gioni, az 55. Velencei Biennále főkurátora. Az *Enciklopédikus Palota* című központi kiállítás a „külső képek” uralta korszakban a „belső képekre”, a képzeletre, az álmokra, hallucinációkra és víziókra helyezte a hangsúlyt. Így a „befelé”, önmagára, a személyiséget alkotó pszichés struktúrákra és mentális folyamatokra figyelő individuum problémái és szellemi produkciói kerültek a válogatás középpontjába. A főkurátor az enciklopédikus tudás lehetetlenségének korában komplex, totális igényű és zömmel történeti jellegű – heroikus, utópikus, naiv, anakronisztikus, dilettáns – egyszemélyes „világmagyarázatokat” és „világmodelleket” gyűjtött össze egy (elvben) kortárs kiállításra.

Gioni antropológiai megközelítésnek nevezte, mikor elmosta a határokat a professzionális művészek és az amatőrök, outsiders között – pedig itt aligha lehet többről szó, mint hogy bármely műalkotás tételezhető (individuális) világszemléletként, állásfoglalásként. Ez a (művészet)történeti kontextusokat figyelmen kívül hagyó, mindent közös nevezőre hozó módszer az érdekesség, a spektakulum felé vitte el a kiállítás összképét.<sup>33</sup> Nem véletlen, hogy Gioni központi metaforája a Wunderkammer (cabinet of curiosities); és a németből a „csoda”, az angolból a „kuriózum” kifejezések segítenek is értelmezni a főkurátor szándékait. A néző ugyan nem volt híján a különlegességeknek és újdonságoknak, ám mindent kíméletesen adagolt, könnyen fogyasztható formában tálaltak fel számára.

A valóság előli menekülés, a két világháború közötti válságévek eszképzizmusát idéző attitűd óhatatlanul felértékeli az alternatív világokat megálmodó és

---

<sup>33</sup> Az Arsenale 7. termében például az elefántcsontparti Frederic Bruly Bouabré (számtalanszor bemutatott) képeslap méretű rajzos naplólapjai, a szenegáli Papa Ibra Tall amatőr pasztellképei; a brazil pszichotikus A. Bispo do Rosário apró tárgyakban barokkosan tobzódó asszamlázai; a cseh-német Harun Farocki mágikus erőt sugárzó helyeken a hívekről forgatott videója és az olasz Rossella Biscotti a velencei női börtön konyhai hulladékból formált térplasztikái szerepeltek együtt.

művekbe transzponáló kényszeres megnyilvánulásokat – az „imaginációkat” és a „fantáziákat” –; ám ez az alternativitás nem tart semmiféle kapcsolatot a fogalom mai, a jelen sürgető problémáira új válaszokat kereső aktivitásokat jelölő tartalmával.

Gioni központi kiállításának művészei közül nem kevesebb, mint negyven 2013-ban már nem volt az élők sorában. Az eszképista visszatekintő tárlatba integrált kortársak (vagy inkább: élő művészek) részvétele azonban hasonlóan problematikusnak látszott: vagy óhatatlanul különbségeikre, bizarrériáikra, egzotikus voltukra került a hangsúly, vagy jelenlétük, beválogatásuk tűnt esetlegesnek, kurátori szeszélynek.

Első pillantásra – az enciklopédikus szemlélet és az individuum belső, pszichés működésének egyidejűleg felvetett tematikái miatt – úgy tűnhet, hogy Gioni 2013-ban Jean Clair 1995-ös és Harald Szeemann és 2001-es „központi” tárlatainak folytatását hozta létre, ám annak idején Clair a kortárs szellemi diskurzusban eleven identitás és másság kérdésének történeti panorámáját, Szeemann az új évezredben globalizálódó humanitás közös platformját, a valóságos és virtuális terek láncolatát kívánta trendalkotó kiállításba foglalni.<sup>34</sup>

Azonban épp az aktualitás, a diskurzusérzékenység az, ami hiányzott Gioni 2013-as összeállításából: a történeti-visszatekintő jelleg<sup>35</sup> muzealizált, hatástalanított, esztétizált alakot öltött benne.

---

<sup>34</sup> Megtévesztő lehet, hogy – amint ezt fentebb már idéztem – anno Szeemann is „csodákról” beszélt: „Fedezzük fel a csodákat: meglepetéstől meglepetésig sétálva” – ajánlotta a látogatóknak útravalóul.

<sup>35</sup> A közelmúlt jelenségét, a szürrealizmus műkereskedelmi és szórakoztató-múzeumi felfutását – melyre a tárlat kétségkívül reflektált, hiszen Jung *Vörös könyve* után szimbolikus módon André Breton maszkja vezette be a központi pavilon látnivalóit – teoretikus értelemben aligha nevezhető trendnek.

**Alberro**, Alexander & **Buchmann**, Sabeth (eds.): *Art After Conceptual Art*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

**Anderson**, Benedict: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London és New York: Verso, 1983. Revised edition: 2006.

**András** Edit: Éles konfliktushelyzetben. Beszélgetés Kokesch Ádámmal és Bencsik Barnabással, *Műértő*, 2013. november.

**András** Edit: *Kulturális átöltözés*, Budapest: Argumentum, 2009.

**András** Edit–**Hornyik** Sándor: Kritikai elméletek és lokalitás, *Ars Hungarica*, XXXIX. (2013), 3.

**Andrási** Gábor (szerk.): „...fejünkből töröljük ki a regulákat” Kassák Lajos az író, képzőművész, szerkesztő és közszereplő, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, 2010.

**Andrási** Gábor: Homousion és homoiusion – szellemi önellátás Magyarországon, *Műértő*, 2003. március.

**Andrási** Gábor: Képköltő és képtervező. Kassák a festő, a grafikus és a tipográfus. In. *Kassák! A Kassák Múzeum állandó kiállítása* (katalógus), Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum, 2011.

**Augé**, Marc: *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London & New York: Verso, 1995.

**Balkan Konzulat**. Frankfurt: Revolver, 2006.

**Baratta**, Paolo: La Biennale is like a wind machine. In. *ILLUMInazioni – ILLUMInations*. 54th International Art Exhibition. Venezia: Electa–la Biennale di Venezia, 2011.

**Barragán**, Paco: *The Art Fair Age*. Venice: ChArta Art Books, 2008.

**Belting**, Hans: *A művészettörténet vége*, Budapest: Atlantisz, 2006.

**Belting**, Hans: The Fetish of Art in the Twentieth Century: The Case of the Mona Lisa, *Diogenes* 46, 1998.

**Benzer**, Christa–**Böhler**, Christine–**Erhardter**, Christiane (eds.): *Continuing Dialogues. A Tribute to Igor Zabel*. Zürich: JRP–Ringier, 2009.

**Berecz** Ágnes: A kilencvenes évek művészetének diszkrét bájai, Budapest: *Balkon*, 2002/1., Újraközölve: *Balkon*, 2013/10.

**Birnbaum**, Daniel: Fare Mondi. Making Worlds. In. *53th International Art Exhibition*. Venezia: Electa–la Biennale di Venezia, 2009.

**Bishop**, Claire: *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York–London: Verso, 2012.

**Bishop**, Claire: The Social Turn: Collaboration and Its Discontents, *Artforum* 44, No. 6. (2006)

**Bonami**, Francesco: „I have a Dream.” In. *50th International Art Exhibition – Dreams and Conflicts. The Dictatorship of the Viewer*, Venezia: Electa–la Biennale di Venezia, 2003.

**Boros Lili–Uhl Gabriella**: Bojkott-dilemma, *Műértő*, 2014. május.

**Bourriaud**, Nicolas: Altermodern. In. Nicolas Bourriaud (ed.): *Altermodern: Tate Triennial*, London: Tate, 2009.

**Breitwieser**, Sabine & **steirischer herbst** (eds.): *Utopia and Monument*, Wien & New York: Springer, 2011.

**Cagol**, Stefano Collicelli & **Fassi**, Luigi: Forms of Distancing. Representative Politics and the Politics of Representation. In. Stefano Collicelli Cagol, Luigi Fassi, steirischer herbst (eds.): *Forms of Distancing. Representative Politics and the Politics of Representation*. Milan: Mousse, 2014.

**Chakrabarty**, Dipesh: *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton UP, 2000.

**Conover**, Roger–**Cufer**, Eda–**Weibel**, Peter (eds.): *In Search of Balkania. A Users' Manual*. (katalógus), Graz: Neue Galerie, 2002.

**Curiger**, Bice: ILLUMInazioni – ILLUMInations. In. *54th International Art Exhibition*. Venezia: Electa–la Biennale di Venezia, 2011.

**Dahrendorf**, Ralf: A szabadsághiány kísértései. Értelmiségiek a mérlegen. 2000, 2006. december.

**Dalley**, Jan: New rules, old game. Boundaries blurred in the strange world of commercial art. *Financial Times*, 28–29. June, 2014.

**Debeusscher**, Juliane: *Retroavangarde: Vertiginous Forms of Representation*. (<http://www.irwin.si/texts/retroavangarde-vertiginous-forms-of-representation/>)

**Degot**, Ekaterina: A Text That Should Never Have Been Written?, *e-flux journal*, no. 56, June, 2014.

**Diaz-Guardiola**, Javier: The competition is tough, but we are up to the task at hands. Interview with Carlos Urroz, *ABCDARCO*, Madrid: ABC, 2011, 02. 17.

*documenta 12 magazines*, nos. 1–3, (reader), Köln: Taschen, 2007.

**Dossi**, Piroshka: *Hype! Művészet és pénz*. Budapest: Corvina, 2008.

**Eagleton**, Terry: *On Evil*. London: Yale University Press, 2010.



**Emőd Péter:** Hatalma csak a művészetnek van. Bázeli beszélgetés Hans Ulrich Obristtal. *Műértő*, 2014. július–augusztus.

**Erdély Miklós:** Jó és rossz pásztorok. In. Erdély Miklós: *Művészeti írások*, Budapest: Képzőművészeti, 1991.

**Eshe, Charles:** Is this the end of British art?, *ARCO 20. aniversario 1982–2001* (katalógus), Madrid: IFEMA, 2001, vol. 2.

**Fassi, Luigi & Gregos, Katerina** (eds.): *Liquid Assets. In the Aftermath of the Transformation of Capital*. Milan: Mousse, 2013.

**Folie, Sabine–Holz, Georgia–Lafer, Ilse** (eds.): *A Book about Collecting and Exhibiting Conceptual Art after Conceptual Art*, Cologne: Walther König, 2014.

**Forgács Éva:** *Az ellopott pillanat*. Pécs: Jelenkor, 1994.

**Frank, Herbert:** *Az avantgarde támogatói. Műkereskedők, műbírálók, műpártolók*. Budapest: Corvina Kiadó, 1969.

**Future Generation Art Prize @ Venice 2013** (katalógus), Kijev: PinchukArtCentre, 2013.

**García, Susana:** Raining red dots, *ABCDARCO*, Madrid: ABC, 2012. 02. 17.

**Gergely Mariann–György Péter–Pataki Gábor** (szerk.): *Kassák Lajos 1887–1967*. A Magyar Nemzeti Galéria és a Petőfi Irodalmi Múzeum emlékkiállítása (katalógus), Budapest: MNG–PIM, 1987.

**Gielen, Pascal:** *The Murmuring of the Artistic Multitude. Global Art, Memory and Post-Fordism*. Amsterdam: Valiz, Antennae Series 3., 2010.

**Gleason, Mat:** Why Art Critics Really Hate Art Fairs, *Huffpost*, 24. June, 2012.

**Grampp, William:** *Pricing the Priceless. Art, Artists and Economics*. New York: Basic Books, 1989.

**Groys, Boris:** Art and Money. *e-flux journal*, no. 24, April 2011.

**Groys, Boris:** *Art Power*, Cambridge–London: The MIT Press, 2008

**Groys, Boris:** Gyűjteni, gyűjtetni. In. Boris Groys: *Az utópia természetrajza*, Budapest: Kijárat, 1997.

**Grzanic, Marina:** *Fiction reconstructed: Eastern Europe, post-socialism & the retro-avant-garde*. Vienna: Selene, 2000.

**Grzanic, Marina:** *Situated contemporary art practices: art, theory and activism from (the east of) Europe*. Frankfurt am Main: Revolver–Archiv für aktuelle Kunst, 2004.

**Hallin, Daniel C.–Mancini, Paolo:** *Médiarendszerek*, Budapest: Gondolat, 2008.

**Hamvay Péter:** Képmutatók – Kovács Gábor műgyűjtő trendiségről, saját útról, *HVG*, 2013. június 15.

- Hardt**, Michael & **Negri**, Antonio: *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. London: Penguin Books, 2004.
- Hatton**, Rita–**Walker**, John A.: *Supercollector: A Critique of Charles Saatchi*, London: Ellipsis London Pr Ltd, 2000.
- Hesmondhalgh**, David: *The Cultural Industries*. London–Los Angeles–New Delhi: Sage, 2007.
- Hollein**, Max (ed.): *Das Letzte Land. The Last Land*. La Biennale di Venezia, Austrian Pavilion, Vienna, 2005.
- Hornyik** Sándor: A spektakulum foglyai. Birkás Ákos és a képek háborúja, Budapest: *Ars Hungarica*, XXXIX. (2013) 3. szám.
- Hornyik** Sándor: *Idegenek egy bűnös városban. Művészettörténetek és vizuális kultúrák*. Budapest: L'Harmattan–MTA Művészettörténeti Kutatócsoport, 2011.
- IRWIN** (ed.): *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, Cambridge & London: The MIT Press, 2006.
- IRWIN**: East Art Map, *New Moment Magazine* No. 20 (2002)
- Iványi-Bitter** Brigitta: *Kovácsnai*, Budapest: Vince Kiadó, 2010.
- Jameson**, Fredric: *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991.
- Kaup-Hasler**, Veronica: Preface. *steirischerHERBST*, Graz: SH-Kulturveranstaltung GmbH, 2006.
- Kerényi** Éva: Megújulás vagy megszűnés, *Műértő*, 2010. április.
- Kicsiny** Balázs: *An Experiment in Navigation. Navigációs kísérlet*. La Biennale di Venezia, Magyar Pavilon, Budapest: Műcsarnok, 2005.
- Kókai** Károly: Edelbert Köbbel, a bécsi MUMOK igazgatójával beszélget K. K., *Balkon*, 2006/11–12.
- Kovácsnai** György – *Túl a húsdarálón*, Budapest: Kovácsnai Kutatóműhely, 2008.
- Kubler**, George: *Az idő formája. Megjegyzések a tárgyak történetéről*. Budapest: Gondolat, 1992.
- Kuhn**, Thomas S.: *A tudományos forradalmak szerkezete*, Budapest: Osiris Kiadó, 2000.
- Lash**, Scott and **Lury**, Celia: *Global Culture Industry: The Mediation of Things*. Cambridge: Polity Press, 2007.
- Lazzarato**, Maurizio: *The Making of the Indebted Man*. Cambridge: The MIT Press, 2012.
- Lind**, Maria & **Velthuis**, Olav (eds.): *Contemporary Art and Its Commercial Markets*. Berlin: Sternberg Press, 2012.

- Luhmann**, Niklas: *Art as a Social System*, Stanford: Stanford UP, 2000.
- Mann**, Thomas: *Doktor Faustus*. (ford. Szöllősy Klára) Budapest: Európa, 1967.
- Moeran**, Brian & **Pedersen**, Strandgaard Jesper (eds.): *Negotiating Values in the Creative Industries: Fairs, Festivals and Competitive Events*. Cambridge: UP, 2011.
- Molnár** Edit: Egyedül is megváltom a világot, *Műértő*, 2012. június.
- Munoz-Alonso**, Lorena: Review of ARCOmadrid 2102, *Art-Agenda*, February 17. 2012.
- Nagy** Gergely: A versenyszféra rástartol a kultúra pénzeire, *hvg.hu*, 2007. június 5.
- Obrist**, Hans Ulrich: *A Brief History of Curating (Documents)*, Zürich: JRP-Ringier, 2008.
- Obrist**, Hans Ulrich: *Ways of Curating*, London: Penguin Books, 2014.
- O'Neill**, Paul: *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge (MA): MIT Press, 2012.
- Pakesch**, Peter & **De Michelis**, Marco (eds.): *M City: European Cityscapes*. Cologne: Walther König–Kunsthau Graz, 2005.
- Pakesch**, Peter: On the Exhibition, in: P. P. (ed.): *Abbild – recent portraiture and depiction* (katalógus), Wien & New York: Springer, 2001.
- Pejic**, Bojana (ed): *Gender Check: a Reader. Art and Theory in Eastern Europe*, Köln: Walther König, 2010-
- Perneczky** Géza: *A háló*, Budapest: Héttorony, é. n. [1991]
- Perneczky** Géza: Kapituláció a szabadság előtt, avagy a világ esztétizálása és a „művészet vége”. In: Perneczky Géza: *Kapituláció a szabadság előtt*, Pécs: Jelenkor, 1995.
- Perneczky** Géza: *Zuhanás a toronyból. Válogatott írások 1983–1994*. Budapest: Enciklopédia Kiadó, 1994.
- Piotrowski**, Piotr: *In the Shadow of Yalta. Art and Avant-Garde in Eastern Europe, 1945–1989*. London: Reaktion, 2009.
- Piotrowski**, Piotr: On “Two Voices of Art History”. In: Katja Bernhard & Piotr Piotrowski (Hrsg.): *Grenzen überwindend. Festschrift für Adam S. Labuda*, Berlin: Lukas, 2006.
- Radnóti** Sándor: *Hamisítás*, Budapest: Magvető, 1995.
- Rauchenberger**, Johannes: Parallelwelten. In: *Irreligious!*, Graz: Kulturzentrum bei den Minoriten, 2011.
- Roos**, Robbert: NL in Madrid, *Kunstbeeld* (special edition), 2012. 02.
- Singerman**, Howard: *Art Subjects. Making Artists in the American University*, Berkeley: University of California Press, 1999.
- Smith**, Terry: *Thinking Contemporary Curating*, New York: Independent Curators International (ICI), 2012.

- Spinoza**, Benedictus: *Teológiai-politikai tanulmány*. Budapest: Osiris, 2002.
- Stallabrass**, Julian: A művészet ára és haszna. Ford. Hornyik Sándor. In. *A gyakorlattól a diszkurzusig*. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény. Szerk. Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde, Szoboszlai János, Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elméleti Tanszék, 2012.
- Stallabrass**, Julian: Uses and Prices of Art. In: *Art Incorporated*, Oxford University Press, 2004.
- Stallabrass**, Julian: *High Art Lite: British Art in the 1990s*, London: Verso, 1999.
- Szeemann**, Harald: Oh Joyful, oh Blessed Thematic Exhibition. In. Stefano Collicelli Cagol, Luigi Fassi, steirischer herbst (eds.): *Forms of Distancing. Representative Politics and the Politics of Representation*. Milan: Mousse, 2014.
- Szeemann**, Harald: The timeless, grand narration of human existence in its time. In. 49. *Esposizione Internazionale d'Arte – Platea dell'Umanità*, Venezia: Electa–la Biennale di Venezia, 2001.
- Szilágyi-Gál** Mihály: A kritikai műfaj és az internet, *Élet és Irodalom*, 2014. augusztus 1.
- Thatcher**, Jennifer: Crunch Time. *Art Monthly*, 2009–2010 December–January.
- Todorova**, Maria: *Imagining the Balkans*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Towse**, Ruth: Market Value and Artist's Earnings. In. Arjo Klammer (ed.): *The Value of Culture. On the Relationship between Economics and Arts*. Amsterdam: University Press, 1996.
- Velthuis**, Olav: The contemporary market between stasis and flux. In. Maria Lind & Olav Velthuis (eds.): *Contemporary art and its commercial markets*. Berlin: Sternberg Press, 2012.
- Vervoordt**, Axel & **Visser**, Mattijs (eds.): *Artempo. Where Time Becomes Art*. Venice, Palazzo Fortuny. Gent: Axel Vervoordt & Mer. Paper Kunsthalle, 2007.
- Viola**, Bill: *A 25-Year Survey*. Whitney Museum of American Art, New York, 1997.
- Virno**, Paolo: *Grammar of the Multitude*. Los Angeles: Columbia University, 2004.
- Weibel**, Peter: *das offenes work 1964–1979*. Graz: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, 2004.
- White**, Cynthia & Harrison: *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. Chicago: University of Chicago Press, 1965
- WHW** (ed.): *Second World. Where is Progress Progressing?* Zagreb: WHW–Gallery Nova, 2011.
- Zabel**, Igor: *Essays I–II*, Ljubljana: Založba, 2006 és 2008.

**Zimmerman**, Dan: Art as an Autonomous Commodity within the Global Market. *Art & Education* (New York), May 2012.

**Zsikla** Mónika: Az absztrakció elevensége. Beszélgetés Bak Imre festőművésszel, *Műértő*, 2014. július–augusztus.